منـازل النص الأدبي

(مقترح) القص الشعري

جدلية الشعر والسرد

د. إيهاب النجدي

كتاب
المجلة
العربية
248

المزيد من الكتب الحصرية
زوروا موقعنا
www.jadidpdf.com

منـازل النص الأدبي

(مقترح) القص الشعري
جدلية الشعر والسرد

تأليف
د. إيهاب النجدي

كتاب العربية
248

www.jadidpdf.com

رئيس التحرير
محمد بن عبدالله السيف

الرياض. طريق صلاح الدين الأيوبي (الستين). شارع المنفلوطي
هاتف: 4767345 . 4777943 فاكس: 4766464
ص.ب 5973 الرياض 11432
المملكة العربية السعودية

www.arabicmagazine.com
info@arabicmagazine.com

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

المزيد من الكتب الحصرية
زوروا موقعنا
www.jadidpdf.com

ⓒ المجلة العربية، 1438هـ
فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر
النجدي، إيهاب
منازل النص الأدبي. / إيهاب النجدي.- الرياض، 1438هـ
148 ص؛ 14*21سم.- (كتاب المجلة العربية؛ 248)
ردمك: 978-603-8204-27-6
1- الأدب العربي - نقد أ.العنوان ب.السلسلة
ديوي 810.9 1438 / 6588

رقم الإيداع: 1438 / 6588
ردمك: 978-603-8204-27-96

www.jadidpdf.com

المحتويات

مقدمة 9

تمهيد

جدلية الشكل الأدبي 15

الفصل الأول

جدل الأنواع 25

الفصل الثاني

جدل النوع الواحد 39

الفصل الثالث

جدل العناصر 69

الفصل الرابع

القصيدة والسرد الدرامي 93

ملحق 135

خاتمة 139

المصادر والمراجع 143

تعريف بالمؤلف 147

www.jadidpdf.com

المزيد من الكتب الحصرية
زوروا موقعنا
www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الإهداء

إلى نوران وعمرو

منازل الحب ...

والرجاء ...

الإنسانُ في فسحةٍ من عقله
وفي سلامةٍ من أفواه الناس
ما لم يَضعْ كتاباً، أو يقل شعراً

أبو عمرو بن العلاء (154هـ)

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

مقدمة

للنص الأدبي وجوه ومنازل، كما أن للقمر وجوهاً ومنازل، يطلّ بها على دنيا الناس، ولكل منها سمات ومعالم، فيلوح مرة محاقاً، ومرة هلالاً، ومرة بدراً، وكلها مقدرة تقديراً حكيماً، يقول الله تعالى: (وَالْقَمَرَ قَدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ حَتَّى عَادَ كَالْعُرْجُونِ الْقَدِيمِ) (سورة يس: 39).

والنص الأدبي في حركة دائبة، بين ابتكارات المنشئ، واستجابات التلقي، وتتوالد عبر هذه الحركة، وعبر رحلة طويلة من الاستكشاف والتجريب والتثاقف، أشكال أدبية يتراءى منها للناظرين نصوص بارزة القسمات ناضجة التكوين، ويتراءى منها نصوص غائرة الملامح، شاردة الانتساب.

والعنوان (منازل النص) لا تتوقف دلالته -وما ينبغي لها- عند دلالة القيمة والدرجة والمرتبة، بل من الأفضل التحرر من السؤال التليد للمفاخرة والمناظرة: أيهما أفضل؟ وإنما يشدنا العنوان إلى دلالتين حريتين بالانتباه، الأولى تتصل بالتميز والحدود الفاصلة بين الأشباه، والإطار الذي يتحرك فيه كل نوع أدبي، فالفروق علامة ضرورية لمعالجة مشكلات التجنيس الأدبي.

أما الدلالة الثانية فتتصل بالتجاور والتلاقح -وإن شئنا- الحوار القائم بين الأنواع، وهي حقيقة أدبية تاريخية، فنرى التلاقح بين الشعر والسرد، وبين فنون المذكرات والرسالة والتحقيق الصحفي من جانب والقصة من جانب آخر، والحوار -في أخذ ورد- بين القصيدة ونصوص النثر، وكذلك منازل القمر تتجاور وتتلاقح ليولد بدر التمام.

ومع كلمة (النص)، تحضر دلالة البناء، والمعمار، وقد جاء في (لسان العرب): (نصَّ المتاعَ نصّاً جعل بعضه على بعض)، ويكتنز البناء النصي أحوالاً نفسية وحسية وحيوية، كما يكتنز أطواراً ثقافية معرفية مستقرة

www.jadidpdf.com

ومتغيرة، ويضحي أحياناً معرضاً إثنوغرافياً، يرصد أساليب الحياة والتقاليد والقيم في مكان وزمان معينين. وعندما يكون النص جماعاً لكل هذه الأحوال والأطوار، فمن البدهي أن تحضر (الصناعة) ويؤدي (النسج) دوره المنوط به، ليحول دون تحوّل النص إلى خليط متنافر، أو متوالية خطية من كلمات متقطعة الأوصال، وعلى أساس هذه الصناعة، وهذا النسج يقوم المنشئ الماهر بإنتاج النص الأدبي مصحوباً بما ينبغي له من تجانس واتساق.

ويظل الجاحظ بارعاً، دقيقاً، في مقولته الشهيرة: (إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير) (الحيوان، ج3/ص132)، كما يظل الإلهام فاعلاً.. لكن بأية درجة؟ يأتي حديث الإيطالي (أمبرتو إيكو) واضحاً، صريحاً، في هذا السياق، يقول: (إن المؤلف يكذب عندما يعلن أنه يبدع تحت تأثير إلهام ما، إذ لا يشكل الإلهام سوى 20 في المائة، في حين يشكل المجهود 80 في المائة، لقد قال لامارتين عن أشهر قصائده إنه كتبها دفعة واحدة في ليلة عاصفة وسط غابة، وعندما مات عُثر على مخطوط يحتوي على تصحيحات وتغييرات، وربما كانت هذه القصيدة من أكثر القصائد صنعة في الأدب الفرنسي)! (حاشية على اسم الوردة، ترجمة سعيد بنكراد، 2006، ص 26).

غير أن المقصد من كلمة (النص) هنا، مغاير للمقصد الذي يتبناه تيار الحداثة، وما بعد الحداثة عند استخدام الكلمة ذاتها، حين يجنحون إلى إسقاط فكرة التجنيس، وقيمة الأنواع، بدافع إسقاط كل سلطة مركزية، ومنها سلطة النوع، وفي هذا الطريق تمضي رؤى نقاد أمثال جاك دريدا ورينيه ويليك وجيرار جنيت.. وعلى الرغم من أن الحدود بين الأنواع ليست صارمة، وأن النقاء النوعي مطلب عسير، إلا أن التمييز بين الأنواع الأدبية

www.jadidpdf.com

يظل علامة تطور، و)تزفيتان تودروف) يقرر أنه (لا يكون هناك أدب دون أجناس أدبية)، وفي تقدير دقيق للدكتورة نبيلة إبراهيم (أن الأنواع والأجناس الأدبية، ليست مكوناً تنظيمياً فحسب، بل أصبحت مكوناً جمالياً معرفياً..) (إشكالية النوع والتجنيس: د. عادل الدرغامي، علامات في النقد، مايو 2008، ص 159).

ومهما يكن من شيء، فإن هذه الدراسة لا تدعو ولا في نيتها أن تدعو إلى أي إقصاء من أي نوع، فجدارية الأدب والفن تتسع لكل تجريب، لكنها في الوقت ذاته، لا تُسمي الأشياء بغير أسمائها، ولا تسقط الفروق بين الأنواع، حتى لا تتماع الأشياء، وتصبح كل كلمات رُقّشتْ بها واجهات النشر كتابة، وكل هذيان محموم نصاً، تنتصب لأجلهما منصات النقد، ومهرجانات الدعاية.

الشعر شعرٌ وله منازله، والنثر نثرٌ وله منازله، ولا نرى الخط الفاصل بين الشعر والنثر خطاً وهمياً، كما رآه نزار قباني (قصتي مع الشعر، ص 250)، وهو يقصد أوزان الخليل وتفعيلاته، بل نراه مطلباً حقيقياً من مطالب عديدة للشعر، وليس حاجزاً، يعبر الشعرُ هذا الخط عندما يرغب في التلاقح مع تكنيكات نثرية، ويعبره النثر عندما يسعى إلى التحاور مع عناصر الشعرية. أما (قصيدة النثر)، فبعد كل هذه العقود من السنين، والتجريب والمجادلة والمنابزة بالألقاب، فإن السؤال ما زال مطروحاً: هل ظفرت بشرعية حقاً؟ أم ما زالت قابعة هنالك على الأعراف بين الشعر والنثر، تبحث عن هوية، وعن عضوية أساسية في (نادي الشعر)؟

إن الجدل حول قضية الشكل الأدبي، والحدود بين الأنواع والأجناس، وحقها في الوجود والتجاور، جدل متجدد، فما جذور هذا الجدل؟ وما دلالاته؟ وما النتائج التي يمكن أن تسفر عنه؟ وما موقع قصيدة النثر في خريطة الأشكال الأدبية؟ وإلى أي مدى يمكن توظيف إمكانات الدراما والسرد في

www.jadidpdf.com

القصيدة الخليلية؟ هذه الأسئلة وغيرها سعى هذا الكتاب إلى معالجتها.

وقد كشف عن تجذر جدلية الإقصاء والتجاور، وما تحمله من دلالة حضارية، ومشترك إنساني ينزع نحو المفاضلة بين الشعر والنثر، والشواهد على ذلك موجودة في التراث النقدي والفلسفي القديم، ثم عرض لتجليات هذا المنزع في قضية المفاضلة بين الشعر والقصة في النقد الحديث، من خلال السجال الذي جرت وقائعه في منتصف العقد الخامس من القرن العشرين بين العقاد ونجيب محفوظ، الذي انطلق من منطق المفاضلة والانحياز إلى نوع أدبي على حساب آخر.

ثم تناول الثورة على الشعر الخليلي، والجدل حول قصيدة التفعيلة، وسعى هذا المحور إلى الإمساك بعناصر التجاور بين الأشكال الأدبية من خلال الوقوف عند ظاهرة موسيقية معنوية، وهي تجاور الشكلين الشعريين الشكل الخليلي والشكل التفعيلي في إطار الديوان الواحد، وفي سياق القصيدة الواحدة، وتمهل بالتطبيق على نماذج بارزة من الشعر التفعيلي.

وكان الاشتباك أكثر تروّياً، حول قصيدة النثر، وذلك من خلال درس تطبيقي لنصوص بعض كتابه المعاصرين، تمثيلاً لهذه الظاهرة التي تشغل مساحة واسعة من المشهد الأدبي بمستويات مختلفة، وسعياً للتعرف على سمات هذا اللون من داخله، وكان الانتخاب أمراً حاكماً في هذه السبيل.

وكما اتسع شعر التفعيلة ونصوص النثر الشعري، لتوظيف تقنيات الدراما والسرد، اتسعت القصيدة الخليلية لذلك أيضاً، سواء على مستوى الحكاية ومكوناتها، أو على مستوى الخطاب وعناصره، وإذا كان السرد في الشعر مطلباً من مطالب التجديد، فإن التضحية بشعرية القصيدة على مذبح السرد مهلكة لكليهما.

www.jadidpdf.com

كيـف استطاع الشاعر المعاصر المزاوجـة بين الشعرية والسردية الدرامية؟
إنه المسعى الذي عالجه الكتاب في فصله الأخير.
وما توفيقي إلا بالله

د. إيهاب النجدي
الكويت- يونيو 2013

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

تمهيد

جدلية الشكل الأدبي
من جذور الجدل

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

يبدو للمتأمل في الجدل المتجدد حول الأشكال الأدبية، أن لهذا الجدل جذوراً متطاولة في الزمن، وألواناً متعددة في فضاء الأدب الحديث، وتستأثر قصيدة النثر بالنصيب الأوفر منه، ولعله أثر من آثار بعض قضايا التراث النقدي القديم، ذلك التراث المختزن في قاع الذاكرة الأدبية، يختفي حيناً ويبين حيناً آخر، لكنه في كل الأحوال يدفع إلى السطح مسائل نقدية، تبدو مغايرة لنشأتها الأولى، تلبس مسوح الجديد، وما هي من الجديد.

أحسب أن هذا الجدل -وهو في ظاهره صراع- أثر من آثار المفاضلة بين الشعر والنثر، تلك المسألة التي أخذت حيزاً بارزاً في مصادر النقد القديم، فقد أنشأ ابن سنان الخفاجي (ت 466 هـ) في (سر الفصاحة) فصلاً في (ذكر الفرق بين المنظوم والمنثور) فاضل فيه بين الشعر والنثر، وانتصر للأخير لأسباب لا علاقة لها بالنقد أو الفن في شيء، يقول: (النثر يعلم فيه أمور لا تعلم في النظم كالمعرفة بالمخاطبات، وأمور تقع بين الرؤساء والملوك يعرف بها الكاتب أمورهم ويطلع على خفي أسرارهم، وأن الحاجة إلى صناعة الكتابة ماسة والانتفاع بها في الأغراض ظاهر. والشعر فضل يستغنى عنه ولا تقود ضرورة إليه، وأن منزلة الشاعر إذا زادت وتسامت لم ينل بها قدراً عالياً ولا ذكراً جميلاً، والكاتب ينال بالكتابة الوزارة فما دونها من رتب الرياسة، وصناعة تبلغ بها إلى الدرجة الرفيعة أشرف من صناعة لا توصل صاحبها إلى ذلك...)[1]

ومن حق قارئ هذه المقاييس في المفاضلة أن يسأل:

هل تقتصر الوظيفة الكبرى للناثر عند الأمير الشاعر ابن سنان، على الاطلاع على أسرار الدولة وخبايا شؤونها؟ وإذا أمكن لكاتب متواضع

(1) سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبدالمتعال الصعيدي. مكتبة محمد علي صبيح وأولاده 1969، ص278 - 280.

www.jadidpdf.com

القيمة أن يطلع على الأسرار ذاتها والخبايا نفسها، فهل يفضل الشاعر؟ وإذا كان المنصب شفيعاً للكاتب لأن يتقدم أدبه شعر الشاعر، فماذا لو تولى الوزارة أو الإمارة شاعر؟

إنه بالتأكيد ليس ميزان النقد الذي يعتمده هنا ابن سنان، حيث الاعتراف باستقلالية الفنون الأدبية، واستنباط الأحكام -إذا كان ثمة ضرورة للأحكام- من داخل كل فن لا من خارجه، هذا الخارج الذي دفعه إلى اعتماد ميزان العطايا والمراتب الشرفية وغير الشرفية في مسألة نقدية؛ ومع ذلك فقد تولى بعض الشعراء الوزارة -وهذا ليس من باب رد الحجة بالحجة- ولكنه من باب التماس الحقيقة التاريخية، ومعاصره الشاعر الوزير ابن زيدون (ت 463 هـ) ليس ممن يتوارى ذكره.

وفي الليلة الخامسة والعشرين من (الإمتاع والمؤانسة) تتصدر أسئلة في مراتب النظم والنثر، وإلى أي حد ينتهيان، وعلى أي شكل يتفقان، وأيهما أجمع للفائدة، وأرجع بالعائدة، وأدخل في الصناعة، وأولى بالبراعة؟

وعلى الرغم من إقرار أبي حيان التوحيدي (ت 400 هـ) بصعوبة المفاضلة لأن الكلام على الكلام يدور على نفسه، إلا أنه استمر في المفاضلة إلى النهاية بين هذين الفنين، وعده ضرباً من ضروب التنافس المقبول، والإنصاف المحمود، ثم حذر من آفة (التعصب) حيث لا يخلو صاحبها من بعض المكابرة والمغالطة، ولا عجب فهذه الآفة تعترض أمور الناس في دينهم ودنياهم.

وإذا كان التوحيدي قد أورد أقوال الفريقين المتنافسين حول الشعر والنثر (تكميلاً للشرح، واستيعاباً للباب، وأخذاً بالحيطة) فإنه قد اهتدى إلى أن هناك كلاماً مركباً من (عفو البديهة) أي الشعر، ومن (كدّ الروية)

www.jadidpdf.com

أي النـثر، و(فضيلة الشعر أنـه يكون أصفى، وفضيلة النثر أنه يكون أشفى، وفضيلة المركب منهما أنه يكون أوفى) على أن هذا المركب من الشعر والنثر إن خلص من التكلف والتعسف (كان بليغاً مقبولاً رائعاً حلواً، تحتضنه الصدور، وتختلسه الآذان، وتنتهبه المجالس، ويتنافس فيه المنافس بعد المنافس، والتفاضل الواقع بين البلغاء في النظم والنثر، إنما هو في هذا المركب الذي يسمى تأليفاً ورصفاً).

ويلامس هذا التحليل قضية الشكل الأدبي، وما يتفرد به كل شكل من مزية، تنبع في الأساس من طبيعة كل فن، فالشعر وحي البديهة والإلهام والوجدان، والنثر ثمرة التفكير والدرس والمراجعة، وهذا لا ينفي أن تكون -بتعبير التوحيدي- (صورة العقل في البديهة أوضح، وأن تكون صورة الحس في الروية ألوح)، ولكن ذلك ليس أصلاً في كل فن، ولا سمة راسخة من سماته، بل هو (من غرائب آثار النفس ونوادر أفعال الطبيعة)، ومن اللافت للنظر أن التوحيدي -وهو الناثر، فيلسوف الأدباء- لم يذهب إلى تفضيل النثر على الشعر، بخلاف ما فعل ابن سنان الخفاجي -وهو الأمير الشاعر- حين فضل الأول على الثاني، وهي تبدو مفارقة للناظر العابر، لكن صحوة العقل الجدلي لدى التوحيدي نأت به عن هذا المذهب، وجعلته يعتمد منهجية التوفيق، وكشف حقيقة كل منهما التي لا تستر (لأن مناقب النثر في مقابلة مناقب النظم، ومثالب النظم في مقابلة مثالب النثر، والذي لابد منه فيهما السلامة والدقة، وتجنب العويص، وما يحتاج إلى التأويل والتخليص)، ويؤكد تلك الرؤية بكلام مبين حين يقول: (وفي الجملة، أحسن الكلام ما رق لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم)[1]، فضلاً عن ذلك فإن كلام التوحيدي زاخر

(1) كتاب الإمتاع والمؤانسة - الجزء الثاني، صححه وضبطه: أحمد أمين وأحمد الزين، لجنة التأليف

www.jadidpdf.com

بمصطلحات نقدية مثل: الشكل والصناعة والتأليف والرصف.[1]

لكن، هل بلغ التوحيدي من ذلك التحليل غاية مطمعه من المفاضلة؟ وإلى أي مدى اقترب في توفيقه بين الفنين من حدود نص جامع لهما؟

أحسب أنه جمع بين الشعر والنثر ليتميز كل بفضيلته الخاصة التي لا تنكر وشرفه الذي لا يجحد، ووصل بين الفنين والشكلين ليفرق بينهما، ولكنه ليس فراق المخاصمة والمدابرة، وإنما فراق الكواكب السائرة في أفلاكها المتجاورة: أما عقلية التفاضل فلا تنتج إلا الصراع والإقصاء، ففي الحقيقة لا مفاضلة بين فن وفن، ولا بين شعر ونثر.

ليس هذا فحسب، بل إن جذوراً أبعد في الزمان والمكان، قد تلتمس لهذه المسألة، ففي العصر الذهبي للفلسفة في اليونان القديمة، هاجم أفلاطون

والترجمة والنشر، القاهرة 1942، ص 130 – 147.

(1) الشكل في الأدب form هو طريقة الأديب في التعبير عن فكرته، والصيغة التي يصوغ فيها هذه الفكرة. وكثيراً ما يميز بين الشكل والمضمون كما لو كان بينهما انفصال في الحقيقة. غير أنه يجب أن نتذكر قول الكاتب الفرنسي جوستاف فلوبير (لا شكل بدون فكرة، ولا فكرة مجردة عن الشكل). والشكل هو أيضاً – القالب الذي يضع فيه الأديب أثره الأدبي كالقصيدة أو المقامة أو الملهاة أو ما إلى ذلك.

– الصنعة craftsmanship هي المرحلة الثالثة من مراحل الخلق الشعري، وتسمى مرحلة التثقيف، ووسائلها عند ابن طباطبا (322 هـ): الدربة وسعة الاطلاع والحفظ لروائع الشعر.

– التأليف composition وضع أي عمل عقلي في صورة قابلة للفهم والإدراك كالأثر الأدبي أو الصورة الفنية أو القطعة الموسيقية، ويخضع هذا عادة لقواعد مصطلح عليها. راجع: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبه وكامل المهندس. مكتبة لبنان – بيروت ط 2 / 1984 ص 220، 226، 84.

– أما الرّصف فيقول أبو هلال العسكري (395 هـ): حسن الرّصف أن توضع الألفاظُ في مواضعها، وتمكّن في أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديمُ والتأخيرُ، والحذف والزيادةُ إلا حذفاً لا يفسد الكلام، ولا يُعَمّى المعنى، وتضمّ كل لفظة منها إلى شكلها، وتضاف إلى لِفّقها.

وسوء الرّصف تقديمُ ما ينبغي تأخيرهُ منها، وصرفُها عن وجوهها، وتغيير صيغتها، ومخالفة الاستعمال في نظمها.

كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. دار إحياء الكتب العربية، ط1، القاهرة 1952، ص 167.

www.jadidpdf.com

(347 ق. م) الشعـر والشعـراء هجوماً شديداً، واستقر رأيه على إخراجهم مـن دولتـه المثالية، ويرتبـط هذا الموقـف بنظريته في المحـاكاة، فالشعر لا يصـور جوهر الحقيقـة، ولا صورها المثاليـة الخالدة، والشعـراء مقلدون، ينسخون صوراً خيالية فيمـا ينظمون، ومن جملة ذلك نظمهم في الفضيلة، والشاعـر كالرسام -في مرتبة دون الفيلسوف- (يضع طائفة من الألوان في شـكل أفعـال وأسماء ليمثل حرفاً لا يعرف منها إلا مـا يمكنه تقليدها. فإذا قرض الشعر وزناً وقافية واتساقاً، واصفاً بـه السكافة مثلاً، أو القيادة، أو أي موضوع كان، أعجب الجاهلون أمثاله، به لاعتمادهم في أحكامهم صورة البيـان، فتخلـب ألبابهـم التطبيقات الموسيقيـة، والفتنة بهـذه التطبيقات الموسيقيـة فعالة جداً بطبيعتها، لأني أظـن أنك تعرف المظهر الحقير الذي يظهر به الشعر إذا تجرد عن صبغته الموسيقية)[1].

واستند أفلاطـون إلى أدلة أخلاقية واجتماعية ودينية في رأيه ضد الشعر، لأنـه يصغر النفس حين يجرنا إلى الشعـور العميق بآلام الآخرين، فتضعف عزائمنـا ونقعـد عن حمـل أحمالنـا، ولذا وضـع القانون القائـل: يباح من الشعـر فقط تسابيح الآلهـة، وتقاريظ كبراء الرجـال، والأعمال الشريفة- وهو لا يستثني من هذا الهجوم غير (هوميروس) فهو (أمير ناظمي المآسي والمراثـي الأعظـم)؛ لكـن الحق فـوق المجاملات، ومـن الخطـأ التضحية بالحقيقة إكراماً للإنسان.

وعندمـا يعـترف (غلوكون) بافتتانه بالشعر افتتانـاً شديداً، فإن أفلاطون يعلـن علـى لسـان سقـراط في الكتـاب العاشر، بأنـه يرحب بعـودة الشعر إلـى جمهوريتـه المثاليـة (إذا أمكن إيـراد بينة على لزومـه للدولة الحسنة

(1) جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز. مطبعة المقتطف بمصر - 1929، ص 268 - 269.

www.jadidpdf.com

النظام)[1] وحتى يقدم دفاعاً مقبولاً يحميه من النفي والإقصاء.

وهكذا أصبح الشعر متهماً حتى يعترف، أو يقدم دليل براءته، وثمة ملاحظتان يراهما الدكتور محمود الربيعي، إزاء موقف أفلاطون من الشعر: الأولى أن الفيلسوف اليوناني (بذل كل ما يبذله طلاب المعرفة ومحبوها من جهد في وصف الموضوع، وفحصه، وتحليله، وتقديره، واتخاذ موقف منه مبني على معرفة به، والدفاع عن هذا الموقف بكل ما يملك من وسائل الإقناع، والثانية أن هذا الموقف النافي للشعر من الناحية العملية يحمل في طياته اعترافاً بأثره العميق في النفوس، وهو في ذلك يذكرنا بمن يعرفون أثر بعض الكتب في النفوس فيعمدون إلى حجبها بالمصادرة، وأحياناً تدميرها بالإحراق! أليس في هذا دليل على أننا مع الشعر أمام قوة هائلة يعترف بها حتى الأعداء؟ وهل يصح القول- في ضوء ذلك بأنه لبعض العصور لا لكل العصور؟)[2]

لعل ضراوة آراء أفلاطون المضادة للشعر، كانت دافعاً لتلميذه أرسطو (ت 322 ق.م) ليكرس جهداً فكرياً قديراً للرد عليها، انطلاقاً من النظرية نفسها، نظرية المحاكاة، ولكنه ذهب بها إلى منحى آخر، لأن المحاكاة (ليست قصراً على إنتاج ما في الطبيعة، أو على نقل صورة لها، وليست كذلك وقوفاً من الفنان عند حدود التشابه الخارجي للأشياء، ولكنها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة لإكمالها وجلاء أغراضها)[3]، وإذا كان مفهوم الشعر عند أرسطو ينحصر في المحاكاة أي تمثل أفعال الناس ما بين خيرة وشريرة، فإن المحاكاة لا تعني رواية الأمور كما وقعت فعلاً (بل رواية ما يمكن أن يقع، وهذا مجال

(1) المصدر السابق، ص 262 - 275.

(2) الشعر أيقونة كل العصور، من الكتاب التذكاري: فقيد اللغة العربية العالم الرائد الدكتور أحمد مختار عمر، ط (1) 2008، جامعة الكويت، ص 349.

(3) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ط (7)، القاهرة 2007، ص 48.

www.jadidpdf.com

الخلـق الفني والتوجيه الاجتماعي، وهو فرق ما بين المؤرخ والشاعر، فلو كتب تاريـخ هيرودوتوس شعـراً لظل تاريخاً، لأنه يروي ما وقـع لأشخاص معينين، فهـو جزئي يـروي ما هو خاص بأفراد، على حين مواضيـع الشعر كلية عامة، وليسـت أسمـاء الأشخاص في الشعـر إلا رموزاً كلية لنمـاذج بشرية، حتى لو كانت هذه الأسماء تاريخية، لأن وقائع التاريخ فيها ذريعة الفنان..)[1]

ولا تقتصـر مهمـة الشعر علـى الوظيفة الفنيـة، أو رسم الظواهـر، بل إن الشعـر والرسم والفنون جميعاً (تصور الأخـلاق والوجدانات والانفعالات) والكشف عن جوهرها، ومـن هنا تتضح قيمة الشعر وميزاته الإنسانية عند أرسطو، كما تتضح معالم المعارضة القوية لآراء أستاذه أفلاطون، فقد عاب الأخير (الشعر باسم الحقيقـة لأنه يحاكي مظهر العالم الخارجي، والعالم نفسـه ليس سوى محاكاة لعالم المثـل، وباسم الخلق لأن الشعر يصور الآلهة فريسـة للأهواء الإنسانية، وقد قام أرسطو يحتاج أستاذه مبيناً صلة الشعر بالحقيقـة والواقع، وما له من صلة بالمعاني الإنسانية وقضاياها الكلية التي تبين عنها الحوادث المسوقة في حكاية الشعر)، فالشعر بهذا أوفر حظاً -في الفلسفـة- من التاريخ (وبهذا لم يعارض أرسطو أستاذه أفلاطون في حملته على الشعر فحسب، بل رفعه إلى منزلة فوق الفلسفة والتاريخ).[2]

وربمـا يكشـف تجـذر جدليـة الإقصـاء والتجـاور عـن حقيقـة حضارية، ومشترك إنسـاني، ينزع نحو المفاضلة والتمايز بـين الأنواع، ولم يمنع ذلك المنـزع استغراق قطبي الفلسفة القديمة في معالجة الفنون الدرامية الكبرى

(1) المرجع السابق، ص 54.

وراجـع: أرسطوطاليس: فن الشعـر، ترجمة وشرح عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة - بيروت 1973، ص 6 - 10.

(2) النقد الأدبي الحديث، ص59.

وفن الشعر لأرسطو، ص 11 - 13، 26 - 29.

www.jadidpdf.com

مثل الملهاة والمأساة والملاحم، وهي الفنون المؤثرة في انطلاقة الأدب الأوربي في عصر النهضة، ومضت المفاضلة -في هذه السبيل- مستندة على ما يمكن من محاجاة وعصف فكري وأسس فلسفية، عابرة للحدود، وموغلة في الأزمنة.

www.jadidpdf.com

الفصل الأول

جدل الأنواع

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

ومـا إن تخمد مسألـة المفاضلة حتى تتجدد بصور مختلفة، خاصة في حقب المخاض الأدبي التي تثمر فنوناً ناضجة في نهاية المطاف، فقد شهدت فترة الثلاثينيـات والأربعينيـات من القـرن العشرين فتوة الفـن القصصي، ولا أدل علـى ذلـك من ظهور مجلـة (الرواية) لصاحبها أحمـد حسن الزيات في إصداريـن بدأ أولهمـا في العام 1937، وبدأ الثـاني في العام 1952، وفي السيـاق ذاته، تصدر مجلة (الهلال)، خلال تلـك الحقبة وما بعدها، أكثر من عدد خاص بالفن القصصي، يضم دراسات ونماذج عربية وأجنبية[1].

يتوقـف الشاعـر والكاتب عبد الرحمـن صدقـي (ت 1973) عند (طغيان القصـة) -وهـذا هو عنـوان مقالتـه- فيبين حاجـة الإنسـان الأصيلة إلى القصـص لأنهـا مركـوزة في طبيعته الاجتماعيـة، كما أن لها أثـراً قوياً في النفس، ولعل أبرز شاهد على ذلك ما فعلته حكايات شهرزاد في طاغية ألف ليلـة الملك شهريار، حيث لم يفلح الصبا والجمـال في استمالته، ولا الدموع -دمـوع ضحياته- في استـدرار رحمتـه، وأفلحت (الحاجـة القصصية)، ويرجـع سبب ذيوع القصة ونجاحها السريـع إلى (مرونة نطاقها ومطاوعة قالبهـا، فـلا صورة من صـور الشعر والتفكـير إلا قبلتهـا، ولا فن من فنون الكتابـة ولا مذهـب من مذاهـب القـول إلا انفسحـت له. ونذكـر هنا على سبيـل المثـال، أنه إلى عهد الروائي الفرنسي (بلـزاك) كان أبلغ ما يثني به النـاس على القاص أنه صاحب خيال، فلما أن تغيرت الأحوال، وتقدم العلم

(1) تراجع مجلة الهلال، الأعداد: يناير وفبراير 1944، نوفمبر 1945، أغسطس 1948، يولية 1949.

وراجـع أيضاً: دليل نقد الرواية في مصر، ضمن كتـاب: مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث: د. أحمـد إبراهيم الهواري، عـين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة 2008، ص 209 - 340.

وهـو رصد ببليوجـرافي للنشاط النقدي المتناثـر في الدوريات، ويمتد ليغطي مساحـة زمنية تبدأ بسنة 1880 وتتوقـف عند سنة 1970، ومـن خلاله تتضح المكانة البارزة التي احتلهـا الفن القصصي عامة والرواية خاصة، بين الفنون الأدبية في الأدب الحديث.

www.jadidpdf.com

معتمداً على الملاحظة والتجربة، وأصبح الخيال منظوراً إليه كأنه بقية من بقايا الجاهلية، وأصبح المدح به يكاد يكون قدحاً، لم يقف القاص جامداً ولم تختم القصة حياتها، بل تطورت وتحولت ناحية المنهج العلمي، فإذا القاصون يعتمدون أقل الاعتماد على الخيال، وإذا جل اعتمادهم -إن لم يكن كله- على قوة الملاحظة والتحليل، فهم حريصون على جمع الشواهد الحية وتدوين الملاحظات، حتى إذا استوفوا بحث الموضوع وراجعوا فيه كل مرجع، واستخبروا عنه المصادر أجمع، شرعوا يكتبون قصتهم على أساس ما جمعوه عن مشاهدة وتجربة ودراسة، بعد تصنيفه على مقتضى منطق الحادثة المروية وبما يتناسب وحياة أشخاصها الأحياء المنقولين).

ومن اللافت أن صدقي يلمس برحابة نظره النقدي، الطبيعة الفنية للقصة الطويلة أو الرواية NOVEL، حيث يتسع النسيج الروائي لغيره من الفنون والعلوم مثل الشعر والتراث الشعبي والتحليل النفسي وعلم الاجتماع والسياسة والمسرح والسينما، كما تتسع لبعض التقنيات الروائية الحديثة مثل التسجيل الوثائقي والأرشيف الصحفي والمذكرات أو السيرة الشخصية، وكأننا أمام واحد من أشد المتحمسين للرواية المعاصرة. لكن صدقي ينهي مقالته محذراً من طغيان القصص على غيرها من ألوان الإنتاج الفكري والأدبي للكاتب أو المفكر، ولا يرى في هذا التحذير إساءة لهذا الفن الناشئ لأنه (لو كان من شأن القصة صرف رجالات الفكر عندنا عن بحوثهم الجدية الأخرى، لتملكنا لذلك أشد الأسف ولاضطغناها على القصة، وحسبناها عليها لا لها، ولم نجد فيها مهما بلغوا بها عزاء عما فاتنا. ولكنهم بحمد الله يرون في القصة ما نراه، من أنها لون من ألوان الأدب لا يصح أن يطغى على غيره، بل لا يستطيع أن يحيا بنفسه مستغنياً عما عداه).[1]

(1) طغيان القصة: عبد الرحمن صدقي، الهلال، مايو 1943.

www.jadidpdf.com

وإذا كان صدقي قد وضع القصة في مرتبة أدنى من غيرها من ألوان الأدب والفكر، ولا يصح أن تصرف المفكرين عن دراساتهم، على الرغم من (طغيانها) ونجاحها السريع وانتشارها الذريع، فلعله في ذلك كان يجيل النظر في مثاله الأعلى، المتمثل في صديقه المفكر والأديب عباس محمود العقاد (ت 1964)، وقصته الوحيدة (سارة) الصادرة في العام 1938.

ولعل أوضح تجل لجدل الأنواع في الأدب الحديث، ذلك السجال الرفيع في المفاضلة بين الشعر والقصة، الذي جرت وقائعه في منتصف العقد الخامس من القرن الفائت، بين الأستاذ العقاد والأستاذ نجيب محفوظ، ففضل الأستاذ العقاد -على طريقته في القطع بالرأي، والصرامة في الحجة- الشعر على القصة في كتابه (في بيتي) الصادر سنة 1945، لأن الشعر -في تقديره- أنفس من القصة، و(محصول خمسين صفحة من الشعر الرفيع أوفر من محصول هذه الصفحات من القصة الرفيعة)، وعلى الرغم من إقراره بأن الروائي قد يكون (أخصب قريحة وأنفذ بديهة من الشاعر أو الناثر البليغ)، وإيمانه بعبقريات لا تجارى في مضمار القصص من أمثال ديكنز وتولستوي ودستيفكي وبروست، لكن ذلك لم يمنعه من جعل الرواية في مرتبة دون مرتبة الشعر، واستند في هذا التفضيل إلى مقياسين هما: (الأداة بالقياس إلى المحصول، ثم الطبقة التي يشيع بينها كل فن من الفنون، فكلما قلت الأداة وزاد المحصول ارتفعت طبقة الفن والأدب، وكلما زادت الأداة وقل المحصول مال إلى النزول والإسفاف. وما أكثر الأداة وأقل المحصول في القصص والروايات، إن خمسين صفحة من القصة لا تعطيك المحصول الذي يعطيكه بيت كهذا البيت:

وتلفتت عيني فمذ بعدتْ
عنّي الطلولُ تلفّتَ القلبُ

www.jadidpdf.com

أو هذا البيت:

كـــأن فـــؤادي في مخـالـب طـائـرٍ
إذا ذكـرت لـيـلـى يـشـدُّ بـه قَبْـضـا

لأن الأداة هنـا موجـزة سريع والمحصـول مسهب باق، ولكنـك لا تصل في القصة إلـى مثل هذا المحصول إلا بعد مرحلة طويلة في التمهيد والتشعيب، وكأنها الخرنوب الذي قال التركي عنه -فيما زعم الرواة- أنه قنطار خشب ودرهم حلاوة!

أمـا مقياس الطبقة التي يشيع بينها الفن فهو أقـرب من هذا المقياس إلى أحكام الترتيب والتمييز، ولا خلاف في منزلة الطبقة التي تروج بينها القصة دون غيرها من فنون الأدب، سواء نظرنا إلى منزلة الفكر أو منزلة الذوق أو منزلة السن أو منزلة الأخلاق؛ فليس أشيع من ذوق القصة ولا أندر من ذوق الشعر والطرائف البليغة، وليس أسهل من تحصيل ذوق القصة ولا أصعب من تحصيل الذوق الشعري الرفيع حتى بين النخبة من المثقفين،... ولم تخل ضجة القصة من أسباب قوية غير (السيكولوجية) وكثرة الكلام فيها، فإن شيوع القراءة بين الدهماء قد أشاع معها القصة التي تفهمها الدهماء وتؤثرها على غيرها من الفنون الأدبية، وجاء شيوع الصور المتحركة بعد شيوع القراءة فأملى الدهماء في هذه النزعة أو هذه (الهواية) حتى غلبت عليهم وسارت منهم إلى النقاد الذين يتبعون الجماهير ويسمون نزواتهم بروح العصر وهي نزوات بغير روح!... وجاء بعد شيوع القراءة وشيوع الصور المتحركة شيوع آخر هو شيوع الدعوة الشيوعية بين طائفة من طلاب الهدم والانقلاب. فعند هؤلاء أن القصة أشرف أبواب الأدب لأنها تكتب للجهلاء وتصلح لبث الدعاية الشيوعية... وعندهم أنها لا ينبغي أن تدار

www.jadidpdf.com

على موضوع غير موضوع القضايا الاجتماعية، وكأنهم يضربون الجهل على الفقير ضربة لازب، أو كأنما هذا الفقير لا يكفيه الضنك الذي يضنيه في ساعات العمل أو في طلاب العيش، فلا يزال في ضنكه حين يفتح الكتاب وحين يقرأ الصحيفة وحين يحلم وحين يناجي ضميره، وحين يحب أن يعرف له من خصائص الإنسانية شيئاً غير المعدة والزاد)[1].

لقد استند الأستاذ العقاد في معرض هجومه على فن القصة وكتابها، إلى حجج لغوية واجتماعية ونفسية وأيديولوجية، لينتصر لفن الشعر، ولإعلاء شأنه ليس على حساب القصة فحسب، بل على أي فن آخر حتى ولو كان من نوعية الفنون المرئية مثل السينما وصورها المتحركة.

وقد أثارت هذه الآراء من صاحب (سارة) القصة الوحيدة التي كتبها العقاد، حواراً نقدياً خصباً، كانت ساحته الأولى مجلة الرسالة (1933 - 1953) اشترك فيه الأديب محمد قطب (العدد 13/ 8/ 1945)، وعلي العماري (العدد 20/8/ 1945)، ونجيب محفوظ (العدد 3/9/ 1945) والعقاد نفسه الذي لم يكتف بما طرحه في كتاب (في بيتي)، واستمر في الهجوم على القصة والدفاع عن الشعر، في مقالة عنوانها (الشعر والقصة) (تصدرت العدد (635) بتاريخ 1945/9/3)، ليؤكد أن (القصاص قد يرجح الشاعر في الملكة الذهنية والقريحة الفنية، ولكننا لا نفضل القصة على الشعر من أجل ذلك كما لا نفضل الجميز على التفاح، لأن الأرض التي أثمرت الجميز كانت في حالة من الحالات أخصب وأجود من الأرض التي أثمرت التفاح).

ثم جاء دور نجيب محفوظ لمناقشة آراء الأستاذ العقاد، وليرد أحكامه في مقالة لم يعد نشرها في كتاب، عنوانها (القصة عند العقاد)، وهي تمثل

(1) المجموعة الكاملة لمؤلفات عباس محمود العقاد. المجلد 23، دار الكتاب اللبناني- بيروت، ط1، 1982، في بيتي ص 318 - 321.

www.jadidpdf.com

صورة أصيلة من صور السجال الراقي، والأدب الذي تتطلبه الحياة الثقافية حين يكون للحوار قيمة واعتبار. يفتتح مقالته بتحديد المفهوم، والهدف الذي تسعى إليه الفنون في دنياها المترامية الأبعاد، المختلفة الطعوم والأذواق: (الفن -أيا كان لونه وأيا كانت أداته- تعبير عن الحياة الإنسانية، فهدفه واحد وإن اختلفت كيفية التعبير تبعاً لاختلاف الأداة، وكل فن في ميدانه السيد الذي لا يبارى، ففي عالم اللون التصوير سيد لا يعلى عليه، وفي دنيا الأصوات الموسيقى سيد لا يدانى وهكذا، فالفنون جميعاً تتفق في الغاية وتتساوى في السيادة كل بحسب مجاله، وهي في مجموعها تكون دنيا الأفراح والمسرات والحرية).

ويتوقف أمام مقياسي المفاضلة عند العقاد، بحثاً عن حقيقتهما التي قضى عليهما -في تقدير محفوظ- حكم المزاج والهوى لا حكم النقد والفلسفة، لذا يرى أن الأداة والمحصول -المقياس الأول- شيء واحد في كل فن رفيع (ففي الشعر الجيد كما في القصة الجيدة تتحد الأداة والمحصول، وهذا يتفق ومعنى البلاغة الذي يقول فيه الزيات (الأستاذ أحمد حسن الزيات، صاحب الرسالة): (إنها هي البلاغة التي لا تفصل بين العقل والذوق ولا بين الفكرة والكلمة ولا بين الموضوع والشكل) ذلك المعنى الذي أعجب به العقاد أيما إعجاب (الرسالة رقم 631). ففي الفن الجيد -قصة كان أو شعراً- ينمحي التنافر بين الأداة والمحصول، فإذا زادت الأداة على المحصول، فذلك شاهد ضعف أو ركاكة قد يعتوران الشعر كما يعتوران القصة، ولكنه ليس صفة ملازمة للقصة دون غيرها من فنون الأدب، فهذا المقياس نافع للتمييز بين الجيد والرديء من آيات الفن الواحد، لا للموازنة بين الفنون المختلفة، لأن كل فن في ذاته يشترط الانسجام الكلي بين أداته ومحصوله. إذاً كيف يرى العقاد كثرة الأداة وقلة المحصول صفة ملازمة

www.jadidpdf.com

للقصـة؟! لا أجد لذلك تفسـيراً إلا إذا كان العقاد يعد التفاصيل في القصة زيادة في الأداة، وإلا إذا كان يعتبر القصة عملاً أدبياً مطولاً ذا مغزى يمكن تلخيصه في بيـت واحد من الشعر. وهذا تفسير عجيب إن صح، فالقصة لا ترمـي لمغزى يمكـن تلخيصه في بيت من الشعر، ولكنهـا صورة من الحياة، كل فصـل منهـا يمثل جزءاً من الصورة العامـة، وكل عبارة تعين على رسم جزء من هذا الجزء، فكل كلمة وكل حركة تشترك في إحداث نغمة عامة لها دلالتها النفسية والإنسانية).

ومـن البـين أن محفـوظ لا يذهـب مذهـب الفصـل بـين الشـكل الأدبـي ومضمونـه- أو بـين اللفـظ والمعنى، وهو البحـث المتجذر في النقـد العربي القـديم -فالشكل أو أداة التعبير- له دور فاعـل في التعبير عما تكن سرائر الأدبـاء وتحقيق المتعة التي يتغياها كل فـن في نفوس المتلقين، وهو هنا ليس مجـرد أداة يمكن التضحية بهـا -أو استبدالها- من أجل المضمون، والعمل القصصـي بهذا التقديـر، من الصعب اختزاله في فكـرة واحدة أو في عدة أفـكار، ولا في مجموعة من العـبر أو العظات التي يمكن حصدها من إحدى الخطـب البيانية، وكأنه يتمثـل تصور الجاحظ (ت 255 هـ) للشعر، حين طرح المعنى على جانب الطريق، وقصر قيمة الشعر الرفيع- وكذلك الفن- على الصناعة والنسج والتصوير.[1]

أما المقياس الثاني، فهو مقياس الطبقة، فعلى الرغم من وجاهته الظاهرة، ولكنـه كمـا يرى محفوظ (لا ينطـوي على شيء خطير، فمجـرد انتشار فن في طبقـة لا يـدل على شيء ما لم نبحث أسباب انتشـاره، فالموسيقى تنتشر في جميـع الطبقـات حتى بين الأميين، فهل يقـال إن النحت مثلاً أرقى منها

(1) الحيـوان، تحقيـق وشرح عبدالسلام محمد هارون. الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة 2002، ج3 / 131 - 132.

www.jadidpdf.com

لأنه لا يكاد يتذوقه إلا رواد المتاحف؟! ثم ما هي القصة المنتشرة حقاً؟ أليست هي قصة الجريمة والمخاطرة والغرام المبتذل؟ وكل أولئك ليس من القصة الفنية في شيء. القصة الفنية كما -يعلم الدارسون لهذا الفن- حكاية تروى كالقصة المبتذلة، إلا أنه يشترط فيها أن تعرض في ثنايا روايتها قيمة إنسانية أو أكثر كتصوير الشخوص وتحليل النفس والشاعرية والفكاهة والمعاني الفلسفية والآراء الاجتماعية، بل من القاصين المحدثين من يستهين بالحكاية ويقنع بالقيم، فإذا خلت القصة من هذه القيم، فهي حكاية وليست قصة فنية، ولا يجوز لمنصف أن يحكم بها على هذا الفن وإلا جاز لنا أن نحكم على الشعر ببعض الأزجال الجنسية التي يحفظها العوام... ولئن انتشرت القصة في طبقات أخرى فما ذلك لسيئة بها ولكن لحسنتين معروفتين: سهولة العرض والتشويق، فانتشار القصة الجيدة بين قوم لا يهضمون الشعر الجيد مرده إلى أن القصة في ظاهرها حكاية تروى يستطيع أن يستمتع بها القارئ العادي لسهولتها وتشويقها، وليس بالسهولة من عيب يجرح الذوق السليم، ولا بالتشويق من انحطاط يؤذي الفهم الرفيع).[1]

هذا السجال الذي لا يكاد ينتهي، لا نود أن نغادره قبل الإشارة إلى أمرين هما: الأمر الأول عن موقف الأستاذ العقاد من القصة، فقد يتراءى للبعض -بعد كل ما سبق عرضه- أن العداوة للقصة مظهر آخر من عداوات العقاد الحقيقية وغير الحقيقية، التي عرف بها في سياق الفن والحياة، ولكن (المتأمل في التراث النقدي للعقاد يجد أن القصة وبالتحديد: النقد القصصي أو الروائي قد احتل مكاناً يثير التأمل حول قيمة ما أثاره من ضجة نقدية بهجومه على القصة والرواية في الوقت الذي يتناول بالتحليل

(1) نجيب محفوظ: القصة عند العقاد، الرسالة، العدد 635 - 3/ 9/ 1945.

www.jadidpdf.com

والتقويم آثاراً روائية. بل إن المتأمل في هذا التراث النقدي يمكنه أن يتلمس نظرات نقدية، ترتبط بطبيعة الشخصية الروائية، ورؤيته لعملية الابتكار أو الابتداع الروائي في الدعامة الرئيسية للرواية أعني الشخصية، فكيف نوفق بين هجومه على الرواية؟ واحتفاله بنقدها والاهتمام بها؟ خاصة وأن القضية تمس في جانب منها جوهر نظرية الأنواع، ومن المؤكد أن العقاد لا يجهل ما كشفت (نظرية لاوكوون) والتي بسطها المازني، من قدرة أو طاقة الفنون على التعبير).[1]

كما يمكن الوقوف على بعض مظاهر اهتمام العقاد بالفن القصصي، إذا راجعنا مقالاته العديدة في مظانها، والتي خص بها هذا الفن درساً وعرضاً وتحليلاً[2]، وفي السياق ذاته، فإن الموقف الدرامي حاضر كذلك في ديوان العقاد، والشخوص النفسية لقصة (سارة) حاضرة في قصائده، وهذا ما عرض له ناقدها الأول سيد قطب في مقالته عنها، يقول: (إذا كنت لا أستطيع أن أستقصي الحالات النفسية في القصة، فلابد أن أشير إلى حالة الشك من ص 24 إلى ص 27 في القصة، وأن أنصح طلاب الأدب النفسي الرفيع بمراجعتها وقراءة قصائد: (يوم الظنون) ص327 و(الحب المريب) ص 328 من الديوان، وكذلك فصل (القطيعة) والوعي الفني لحالة همام وسارة قبلها، وهما يندفعان في القرب واللقاء، ويندفعان في الوقت ذاته

(1) د. أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث. دار المعارف، ط. 2، 1983، ص 189.

(2) يمكن مراجعة بعض هذه المقالات في الدوريات التالية:
الأفكار، 18 / 10 / 1922 - 19 / 10 / 1922.
البلاغ اليومي، 28 / 7 / 1925 - 4 / 10 / 1925.
البلاغ الأسبوعي 24 / 2 / 1928.
الثقافة، 16 / 5 / 1939.
الرسالة، 26 / 1 / 1942 - 19 / 2 / 1945 - 5 / 3 / 1945.
الهلال، أغسطس 1948 - يوليو 1949.
راجع: مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث - الدليل، ص 216 - 324.

www.jadidpdf.com

إلى القطيعة من حيث يشعران أو لا يشعران! ولا يكون للحب من غذاء في هذه الفترة إلا قوة الاستمرار من الماضي، وخوف المستقبل، ولا الرغبة في البقاء والدوام، ومثلهما حالة (همام) بعد اليقين وسفر أمين في ص 191 من القصة، ومعها قصيدة (اليقين) ص 339 وقصيدة (السلو) ص 335 من الديوان).[1]

الأمر الثاني: عن موقف المفاضلة بين القصة والشعر، فقد انطلق هذا الموقف عند العقاد -كما يرى الدكتور أحمد الهواري- من منطقة (الفصل بين طبيعة الشعر وطبيعة الرواية أو القصة، وهو فصل تعسفي لا يكاد يفترق -من حيث الرؤية- عن الموقف البلاغي الموروث أو الإحيائي، والذي يفرق بين الشعر والنثر بوصفهما نوعين من الكلام البليغ وأن الأول موزون مقفى بينما الثاني يتحرر من الوزن والقافية. وهي نظرة تغفل الفعالية الخاصة بكل منهما، وطاقة كل فن على التعبير في إطار أدواته المتاحة).[2]

أما نجيب محفوظ فيرفض مبدأ الفصل بين الشكل والمضمون أو بين الفكرة والصورة، ويؤكد على قرانهما في النوع الأدبي الواحد، لكن هذا المبدأ صالح -في اتجاه آخر- للمفاضلة بين الجيد والرديء من ثمار الفن الواحد (لا للموازنة بين الفنون المختلفة، لأن كل فن في ذاته يشترط الانسجام الكلي بين أداته ومحصوله). وعلى الرغم من دأب محفوظ في الحفاظ على نغمة التسامح الموضوعي، وتجنب موقف المخاصمة أو المفاضلة بين الأنواع الأدبية وحيث (يعيش أبناؤها على وفاق ومحبة وتعاون، لا يكدر صفوهم مكدر إلا أن يتصدى رجل كبير كالعقاد لدنياهم المطمئنة) إلا أنه -في فورة المحاجاة والجدل- عندما تساءل: ما القصة؟، فإن إجابته نصت على أن القصة هي

(1) سارة: سيد قطب، الرسالة، 25 / 7 / 1938.
(2) نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، ص 191.

www.jadidpdf.com

(سيدة فنـون الآداب دون منازع لثلاثة قرون خلت من أزهى عمر البشرية، هـي الفن الذي جذب إليه أكبر عبقريـات الأدب في جميع الدنيا المتحضرة المثقفة).[1]

وهـي إجابة -عنـد التأمل- تلامس المنطـق ذاته الذي انطلـق منه العقاد، منطق المفاضلة والانحياز والزهو.

(1) الرسالة، 3 / 9 / 1945.

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الفصل الثاني

جدل النوع الواحد

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

لا تبـدأ الثورة على الشعر الخليلي (الموزون المقفى) مع قصيدة (الكوليرا) 1947 لنـازك الملائكة (ت. 2007)، التي كتبتهـا على نسق الشكل التفعيلي أو الشعـر الحر، فقد نازعتها الريادة قصيدة (هل كان حباً؟) (المؤرخة في 29 / 11 / 1946، في ديـوان (أزهـار ذابلة) الصـادر في القاهرة، مطبعة الكرنك بالفجالة 1947) لمواطنها الشاعر بدر شاكر السياب (ت. 1964)، كمـا نازعت القصيدتين قصائد أخـرى في السبق، منها: قصيدة (الفنان) للشاعـر أحمد زكـي أبو شـادي (ت. 1955) (المنشورة في ديـوان (الشفق الباكي) - المطبعة السلفية، القاهرة 1926) وقدم للقصيدة بكلام يبين فيه تصوره للشعر المرسل والشعر الحر، يقول:

(يعـد من الشعر المرسـل نسبياً ما تجرد من التزام القافيـة الواحدة، وإن يكـن ذا قافية مزدوجـة أو متقابلة ولكن الحقيقـة أن الشعر المرسل Blank verse لا يوجـد فيـه التزام للـروي، وفي القصيدة التالية مثـل لهذا الشعر المرسـل مقترنـاً بنوع آخر يسمـى (بالشعر الحر)، حيـث لا يكتفي الشاعر بإطلاق القافية بل يجيز أيضاً مزج البحور حسب مناسبات التأثير).

ويؤكـد أبوشادي هذا المنحى بنموذج آخـر متنوع الوزن أي من الشعر الحر Free Verse في ديوانه (مـن وحي العام) 1928، بعنوان (مناظرة وحنان) في وصف حسان أوربيات ازدنّ بالأزهار وجلسن يتأملن في المرايا.[1]

ومن التجارب الرائدة أيضا، قصيدة (مأتم الطبيعة) للشاعر محمود حسن إسماعيـل (ت. 1977) (المنشورة في مجلـة أبولو، فبراير 1933، (قصيدة مـن الشعر الحر) في رثاء أحمد شوقـي ت. 1932)، وتعتمد القصيدة على تكرار تفعيلة الرمل (فاعلاتن) ويتنوع عدد التفاعيل في كل سطر من سطور

(1) الأعمال الشعرية الكاملة: أحمد زكي أبو شادي. دار العودة - بيروت 2005، ص 108 - 224

www.jadidpdf.com

القصيدة، بين تفعيلة واحدة وست تفعيلات، يقول:

لاهفه

ترسل الأنات من قلب حزين

هاتفه

كللوا النعش بريحان الغياض

والنجود

وادفنوه بين أزهار الرياض

والورود

ليضوع الطيب من أردانه فيها حياة ومماتا

وانشدوا والطير في حفل الرثاء

كل صبح ومساء

لم يمت (شوقي) وفي الشرق شعاع من سناه

سائلوا الأيام والأحلام والدنيا وما ضمت أفانين الحياة

أين من قيثارة الكون نشيد كان يحبوها الهناء؟

واسمعوا فيها صداه!

وهناك أيضاً، المسرحية الشعرية (إخناتون ونفرتيتي) للشاعر علي أحمد باكثير (ت. 1969)، التي كتبها سنة 1938، وظهرت طبعتها الأولى سنة 1940، وجاءت على نسق شعر التفعيلة، يقول باكثير في مقدمة الطبعة الثانية: (هذه مسرحية إخناتون ونفرتيتي، أعود إليها بعد تسعة وعشرين عاماً منذ عايشتها وكتبتها سنة 1938، فأقدمها اليوم للقراء العرب كما خرجت للناس في طبعتها الأولى سنة 1940، أقدمها منتشياً مما أجد في

www.jadidpdf.com

سطورهـا من أنفاس شبابي الأول، ومغتبطاً لمـا أصابت من حظ عظيم، إذ صـارت نقطة انقلاب في تاريـخ الشعر العربي الحديث كله، فقد قدر لها أن تكـون التجربة الأم فيما شاع اليـوم تسميته بالشعر الحر أو الشعر التفعيلي وأسميته أنـا قديماً الشعر المرسل المنطلق. تجربة انطلقت في منيل الروضة علـى ضفاف النيـل بالقاهرة، ثم ظهر صداها أول مـا ظهر في العراق لدى الشاعريـن المجدديـن الكبيريـن بـدر شاكر السيـاب ونـازك الملائكة بعد انطلاقهـا بعشرة أعوام، ثـم ما لبث أن شاع هذا الشعـر الجديد في العالم العربي كله).[1]

تعددت تجـارب شعر التفعيلة في مضمار الريـادة وتنوعت[2]، ومع هذا فإن هـذه التجـارب لم تنطلق من فراغ أو من إرث شعـري متخم بجمود الشكل، فقـد سبقتها تنويعـات موسيقية كثيرة في العصر الحديـث لشعراء جماعة الديوان والمهاجر الأمريكية وجماعة أبولو، وربما تلتمس مثل هذه التنويعات في شعر الأطفال وحكايات الحيوان في ديوان رأس المحافظين أحمد شوقي.

لكن، ما المقصود بشعر التفعيلة أو الشعر الحر؟

في كتـاب (قضايا الشعـر المعاصر) -ويعد من أبرز كتـب التنظير النقدي للشـكل الجديد- تعتمد نـازك الملائكة مصطلح (الشعر الحـر)، وتعريفه لديهـا هـو (شعر ذو شطـر واحد ليس له طـول ثابت وإنما يصـح أن يتغير

(1) إخناتون ونفرتيتي. دار الكاتب العربي، القاهرة ط 2، المقدمة ص 5 - 6.

(2) للمزيد حول التجارب الرائدة في التجديد الموسيقي والشعر الحر، يراجع:

نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر. دار الآداب - بيروت ط 1، 1962 ص 9 - 10.

س. موريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة د. سعد مصلوح، عالم الكتب - القاهرة ط 1، 1969ص 127.

حسن توفيق: بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية. دار أسامة للنشر والتوزيع- عمان 1997، ص 256 - 275.

www.jadidpdf.com

عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه، وأساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة، والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات أو أطوال الأشطر تشترط بدءاً أن تكون التفعيلات في الأسطر متشابهة تمام التشابه، فينظم الشاعر من البحر ذي التفعيلة الواحدة المكررة أشطراً تجري على هذا النسق:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

ويمضي على هذا النسق حراً في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد، غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل، جارياً على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا).[1]

(1) قضايا الشعر المعاصر، ص 63

ويختلف مفهوم نازك الملائكة لمصطلح الشعر الحر عن مفهومه في الأدب الغربي، خاصة عند الرمزية الفرنسية، فالشعر الحر free verse (هو ذلك الشعر الذي لا يتقيد بالوزن أو القافية، وقد ابتدعه الشاعر الفرنسي لا فونتين La Fontaine في القرن السابع عشر بنظمه حكايات الحيوان في أبيات ذات أطوال مختلفة وقواف متباينة، ولكن العصر الذهبي للشعر الحر في فرنسا هو منذ 1886 حين ازدهرت المدرسة الرمزية في الشعر، التي اعتمدت على تجنيس الأصوات بدلاً من القافية، وعلى الإيقاع بدلاً من الوزن. ويعتبر جوستاف كان Gustave Kahn أوضح مبين لمميزات هذا الشعر في المدرسة الرمزية الفرنسية).

معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص213.

www.jadidpdf.com

وتؤكد الشاعرة -في أكثر من موضع- أن الشكل الجديد ليس خروجاً على عروض الخليل، وإنما هو أسلوب جديد يضاف إلى أساليبه، تقول: (أول ما ينبغي لنا أن نفعل ونحن نضع عروضاً للشعر الحر أن نحدد مكانه العام في كتاب العروض العربي، وسوف نقرر بدءاً أن الشعر الحر ليس وزناً معيناً أو أوزاناً -كما يتوهم أناس- وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة، ولذلك فإن أول مدخل ينفذ منه الشعر الحر إلى كتب العروض أن يحصى مع الأشكال الشعرية العامة التي ندرسها).[1]

ويهتم تعريف نازك الملائكة بأبرز سمات البناء الموسيقي لقصيدة التفعيلة، حيث الالتزام بوحدة التفعيلة وتكرارها دون عدد محدد، وبذلك يستبدل السطر الشعري بالبيت ذي المفهوم الموروث القائم على ثبات عدد التفعيلات في كل بيت من أبيات القصيدة. ويستلزم ذلك اتساع مساحة التعامل مع القافية بين الالتزام بها في نهاية الأسطر وتنويعها، والتّحرّر منها تحرراً كاملاً، ويفضي اعتماد السّطر الشعري إلى التحرر كذلك من وحدة (الضّرب)، وهي الصيغة الموسيقية التي يلتزم الشاعر ثباتها في نهاية الأبيات في الشكل الخليلي. وقصرت نازك البحور الموسيقية التي يجوز نظم الشعر الحر فيها على البحور البسيطة أو ما تسميه البحور الصافية، وهي التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة مثل: الكامل والرمل والرجز

(1) قضايا الشعر المعاصر، ص 72.

وراجع أيضاً: نازك الملائكة: موسيقى الشعر، محاضرات. مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت 2003، ص 37.

التجديد في العروض والقافية عند نازك الملائكة: د. عبده بدوي. من كتاب (نازك الملائكة دراسات في الشعر والشاعرة) إعداد وتقديم واشتراك د. عبدالله المهنا، شركة الربيعان للنشر والتوزيع- الكويت 1985، ص 734 وما بعدها.

www.jadidpdf.com

والمتقارب والوافر. أما النظم على البحور المركبة مثل: الطويل والبسيط والخفيف، فيمثل (خروجاً على قاعدة وحدة التفعيلة، كما يكون فيه توتر يعرقل الانسياب الموسيقي).[1]

ولا ينبغي أن يفهم من ذلك أن سمات قصيدة التفعيلة قاصرة على تلك الخصائص العروضية، فهناك سمات أخر تتصل بالبناء الفني للقصيدة حيث الاهتمام بالقيمة الإيحائية للألفاظ والأصوات، وإلغاء الروابط اللغوية وأدوات الوصل، والمفارقة التصويرية وتشكيل الصورة الشعرية عبر التشخيص وتراسل الحواس، ومزج المتناقضات، وأسفر السعي نحو رؤية متفردة خاصة للوجود، عن قصائد على قدر من التركيب والتعقيد يتطلب من القارئ ثقافة أدبية وفنية واسعة، لتعدد العناصر المكونة لها، هذه العناصر على الرغم من تنوعها وتنافرها أحياناً فإن هناك وحدة عميقة تؤلف بينها، ألفة التجانس والتلاحم. بالإضافة إلى الاستفادة البارزة من تعدد الأصوات الدرامية، والتكنيكات المسرحية (الحوار – الكورس) والتكنيكات الروائية (الارتداد – المونولوج الداخلي) والتكنيكات السينمائية (المونتاج – السيناريو).[2]

وهناك سمات تتصل بطبيعة الرؤية الفكرية أو المضمون، فقد اهتمت قصيدة التفعيلة بالحياة الاجتماعية وقضاياها اهتماماً واضحاً، وإذا كان تحقيق الجمال غاية الشعر، فإن الجمال بتعبير ستيفن سبندر: (مجرد وصف لتأثير خاص، يحدثه الفن الكامل، ولكنه ليس كل شيء في الشعر، فالقصائد لا تتغذى بالزنابق، ولكنها تستمد قوتها من الحياة التي قد يرمز

(1) موسيقى الشعر، محاضرات، ص45.

(2) يراجع في ذلك: د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. مكتبة دار العروبة بالكويت 1981، صفحات متفرقة. ولعله من أوفى الدراسات التي عالجت ظواهر البناء الفني لقصيدة التفعيلة تنظيراً وتحليلاً.

www.jadidpdf.com

لهـا الغروب في منطقـة البحيرات، كما ترمز لها القمامـة الملقاة في شوارع المدينة).[1]

هـذه السمات العامة والخاصة، صنعتها تجارب أجيال متلاحقة من شعراء العربية على اختلاف المواطن والدروب، بلغ كثير منها ذرى الإبداع، وسكنت أخرى في قيعان التهافت والسطحية.

وحول هذه التجارب اشتد الجدل، بين تياري الشكل الخليلي والشكل التفعيلي، تيـار رافض، معتصم بالنسق العروضي الخليلـي، مع إيمانه بتنويع القافية، ويـرى أن تكـرار التفعيلة بغير نظام عـددي في كل سطر، ودون ترتيب معين، يسفـر عن نتيجة محتومة هي (أن يجـيء الرنم (النغم) الشعري مضطرباً، وتنتظر الأذن منه ما لا يجيء، ويجيء منه ما لا تنتظر)، وإطلاق يد الشاعر الجديـد في أن يضـع من التفعيـلات في كل سطر أي عدد يشـاء (يدعوه إلى التخليـط وإلى تضييع الترتيـب الموسيقي اللازم الذي به يتـم اتساق البيت الشعـري، وبالبيـوت يتم اتساق القصيـدة كلها، ولو أنه نظـم قصيدته على حسـب ترتيب مشاعره فيهـا مقاطع مقاطع، ورتب كل مقطـع منها الترتيب الـذي يرتضيه لنفسه، مهمـا كان نوع هذا الترتيب، ثم جاء في المقطع الثاني فالتـزم ذلك الترتيب الذي اختـاره هو لنفسه اختياراً حـراً، دون تدخل من الخليل بن أحمد، لو أنه فعل ذلك لأوجد لقصيدته كياناً موسيقياً مقبولاً).[2]

ولعـل الجدل حول عناصـر موسيقى الشعـر، واللازم منهـا وغير اللازم، يظل جدلاً مثمـراً في نهاية المطاف، بل يمكن أن يكون ضرورة من ضرورات

(1) الشعر والحياة، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي. ط. القاهرة، ص 113.

وانظـر: د. محمد زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصـرة. مؤسسة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري - الكويت، 2009، ص 101.

(2) العوضـي الوكيـل: الشعر بين الجمـود والتطور. المؤسسـة المصرية العامة للتأليـف والترجمة والنشر - المكتبة الثقافية 114، 1964، ص 91، 92.

www.jadidpdf.com

التجديد، يثري قضية الشكل الأدبي، ويعمل على تطهير مساراتها من الأعشاب الزائدة والطفيليات؛ لكن المغالاة في الرفض، قد دعت بعضهم إلى الزعم بأن حركة الشعر الحر مجرد إعلان لعقيدة سياسية، أو مذهب اجتماعي، وأنها حركة ماركسية (متجاهلين أن التغيرات الكمية التي تتمثل في عدد التفعيلات في كل بيت، هي التي سبقت التغيرات الكيفية، أي الموضوع الذي أصبح الشاعر يكتب فيه وطريقته في الكتابة)، واستمر الزعم بأن حركة الشعر الحر (إنما تهدف إلى القضاء على الشعر العربي، وعلى أساليب العربية، وأن الشعوبيين أو الشيوعيين هم أول من جاؤوا بهذه البدعة)، وإذا كان طغيان الواقعية على الشعر الحر، قد أثر في لغته وصوره، فإن المشاكل والآلام والأزمات التي اشتبك معها هي نفسها مشاكل العالم العربي وآلامه وأزماته، وعلى الرغم من أن الالتزام هو ابن الماركسية المدلل -كما يقولون- وأن تأثيره قد انتشر على شعرائنا الشباب في أوائل الحركة، فإن هذا الالتزام لم يحول القصيدة العربية الحديثة إلى (مانفستو عقائدي)، كما لم يحول الشاعر إلى بوق في يد حزب).[1]

ومضى أصحاب التيار الآخر، تيار الشعر الحر أو التفعيلة، في السياق الجدلي ذاته، حيث الهجوم والمغالاة، فاتهموا الشكل الخليلي بالرجعية، وقالوا مثلاً: إن القافية قيد، وإنها علامة حمراء تصرخ بالشاعر قف فيقف مرغماً (حين تكون ذروة اندفاعه وانسيابه، فتقطع أنفاسه، وتسكب الثلج على وقوده المشتعل وتضطره إلى بدء الشوط من جديد)، وقالوا: إنها المأساة، وإنها النكبة وتؤدي إلى المحدودية في الأفكار والمعاني، وأن الشعر الجديد يتمثل القضايا العامة من خلال تجاربه الذاتية، أما أصحاب القديم

(1) د. محمد زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة. مؤسسة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري - الكويت، 2009، ص 100 - 107.

www.jadidpdf.com

فيعرضـون لها عرضـاً تقريرياً. وبالغوا في ما يجـب أن يقول الشاعر وما لا يجب أن يقول، وإلى غير ذلك مما عرضت له مساحات نقدية عديدة.[1]

وعلى الرغم من المعارضة الشديدة لشعر التفعيلة في بدايات ظهوره، إلا أنه استطـاع من خلال تجارب المجيديـن، أن يحتل مساحة عريضة من خريطة الشعـر الحديث، ومـن عوامل رسوخه وتدفـق جداوله هو الالتـزام بالوزن الموسيقـي والتوسـل بعناصر الإيقـاع، فهو لم يخرج خروجـاً تاماً عن دوائر الخليـل، وعرف قدراً من الانضبـاط الموسيقي، وحضـرت القافية متعاقبة ومتوالية ومزدوجة، فهو على الإجمال شكل ملتزم؛ لأنه (يلتزم التزاماً دقيقاً بالأساس الجوهري من أسس الإيقاع في الشـكل الموروث، وهو تكرار وحدة الإيقـاع، أما الأساس الذي تحرر منه هذا الشكل كلية من الأسس الموسيقية للشـكل المـوروث فهـو (البيت) بمعناه المـوروث، أي بمعنى عـدد محدد من التفاعيل يلتزم بها في كل سطر طوال القصيدة).[2]

ومـن نثار الجدل بـين تياري الرفض والاحتفاء بقصيـدة التفعيلة، يمكن الإمسـاك بسـؤال أعمـق مدى هـو: من يوجـه الآخـر الشاعـر أم الناقد؟ وأيهمـا يصنع الآخر المبـدع أم المجتمع؟ لعـل في كلام الأستاذ أحمد حسن الزيـات، ما يحقـق فصل الخطاب، يقـول: (إلى الذين يريـدون أن يخلقوا الأديـب بالأمر، ليس الكاتب أو الشاعر الخليـق بهذا الوصف إنساناً كسائر النـاس تبين له الوجهة وتعين له الغاية، وإنما هو إنسان أعلى ميزه الله بقوة

(1) منها على سبيل التمثيل:

محمود أمين العالم ود. عبدالعظيم أنيس: في الثقافة المصرية. ص 126

نزار قباني: الشعر قنديل أخضر. ص 26 وما بعدها.

حسـن توفيـق: اتجاهـات الشعر الحـر. الهيئـة المصريـة العامة للتأليـف والنشـر، المكتبـة الثقافية، العدد (242)، 1970 ص 24، 50.

(2) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص179.

www.jadidpdf.com

الفكـر وحدة العاطفة وسمو الخيال، ليشـارك في عملية التقدم العام لركب الخليقة، يدفعه بحوافزه العظمى إلى فوق ويرفعه بمثله العليا إلى فوق. فهو مـن أصحاب الرسالات الفكرية الذين يشعـرون قبل غيرهم بالنقص لقوة الحسـ فيهم، ويفكـرون أكثر من غيرهـم في الكمال لصفـاء النفس منهم ويتخيلـون دون غيرهم مـا وراء الواقع لخصوبة الخيـال لديهم... فالأديب الموهـوب زعيـم بالفطرة توجهه نفسـه الكبيرة بطبيعتها إلـى أن يحرك في شعبه الشعور بالنقص، ويوقظ في وعيه الطموح إلى الكمال بتلك الصرخات التي يرسلها فيه مؤلفة في كتب أو منظومة في قصائد، أو مصورة في مقالات أو محللة في قصص أو ممثلة على مسرح.

يفعـل ذلك من تلقاء نفسـه لا عن تلقين ملقن، ولا توجيـه موجه، وإلا فمن الذي وجه ديدرو ومونتسكيو وروسو إلى التمهيد للثورة الفرنسية؟ ومن الذي وجـه تولستوي وجوركي وتورجنيف إلـى التمهيد للثورة الروسية؟ ومن الذي وجـه الأفغاني ومحمد عبده والبارودي ونديم إلـى التمهيد للثورة العرابية؟ نقول للسادة القائلين بأن الأدب يجب أن يوجه إلى الحياة أو إلى الشعب وأن يقصـد به الاستقلال إلـى اليمين أو اليسار قول من يعتقـدون أن الأدب آلة لا نفسـ وصنعة لا طبع وعملية لا إلهـام، وفي هذا الاعتقاد نزول بالأدب إلى منزلـة الوسائل المادية للعيش، يوجه إلـى القصد الذي تريده الجماعة كما توجه العمارة أو النجارة إلى الطراز الذي تقتضيه الحضارة، وليس هذا من عمل الأدب أو الفن، وإذا جاز للجيش أن يوجه القائد، جاز للشعب أن يوجه الأديب، ومن المحال أن يجوز ذلك لأن الشعب ينفعل بالأدب ولا يفعله ويتأثر به ولا يؤثر فيه).[1]

ولا تسعى هذه السطور إلى إعادة الجدل حول ما تفتق من قضايا، وإنما تسعى

(1) الأدب رسالة يوجه ولا يوجه، مجلة الأزهر، ج 2، السنة 34، يوليه 1962.

www.jadidpdf.com

-ضمن ما تسعى إليه- إلى الإمساك بعناصر التجاور بين الأشكال الأدبية، من خلال البصر ببعض الظواهر الفنية، لهذا يمكن الوقوف عند ظاهرة موسيقية معنوية -تبدو مهمة في هذا السياق- أعني تجاور الشكلين الخليلي والتفعيلي في إطار الديوان الواحد، وفي سياق القصيدة الواحدة، فلعلها من العوامل الفنية البارزة التي أسهمت -بقصد أو دون قصد- في رسوخ الشكل الجديد، واستقباله ذلك الاستقبال الحميد، لدى قراء الشعر ونقاده.

فعندما يضرب الشاعر المعاصر على الوترين الموروث والجديد، يحقق جملة من الأمور منها شعوره بأن الشكل الموروث مازال قادراً بتشكيلاته الموسيقية ونغماته الدقيقة -كما كان في العصور السابقة- لاحتواء رؤى الشاعر ومشاعره، كذلك يحقق تواصل الأجيال الشعري، فالشكل الجديد ليس خروجاً على الشكل الموروث -كما أكدت ذلك نازك الملائكة وكثير من الباحثين- بقدر ما هو خروج من أعاريضه وأضربه، ليس رفضاً للقديم بقدر ما هو إضافة إليه، أو يحقق لوناً فنياً يمكن تسميته (تناص الأشكال الشعرية)، حيث تجمع القصيدة الجديدة أشكالاً عروضية مكتنزة بالإيقاع الموروث، لبث دلالات تكمن بطبيعتها في إهاب هذه الأشكال، وربما يريد الشاعر أن يشي -من خلال هذا المزج- بمدى امتلاكه للملكة الموسيقية كاملة، ولم يكن اتجاهه إلى الشكل الجديد عن نقص في الملكة أو عجز في القدرة على الوزن المنضبط، كما أن الشكل ليس الغاية الوحيدة من التجديد، وإنما هو عنصر من عناصره، وإن كان الأبرز في هذه السبيل.

وتبقى (الحاجة الفنية) أهم ما يريد الشاعر أن يحققه، حيث يتطلب الأداء النفسي والتعبيري في بعض التجارب، المزاوجة بين شكلين من أشكال النوع الواحد.

إن الشاعر العربي الحديث كما يقول الدكتور علي عشري زايد: (ما زال

www.jadidpdf.com

يشعر أن من أبعاد رؤيته الشعرية ما لا يصلح للتعبير عنه إلا الشكل الموروث بإيقاعه المحكم الدقيق، ومن ثم فإننا نجد القصائد الحرة تتجاور في الديوان الواحد مع القصائد المكتوبة بالشكل الموروث، بل إن الشاعر أحياناً يحس أن بعض أبعاد رؤيته الشعرية في إطار القصيدة الواحدة يلائمها استخدام الشكل الحر، بينما يلائم بعضها الآخر الشكل الموروث، ومن ثم فإنه يمزج الشكلين في القصيدة الواحدة، وخصوصاً تلك القصائد التي يكون فيها نوع من الحوار والصراع بين صوتين، أو بين بعدين من أبعاد رؤية الشاعر).[1]

وقد تعددت الأمثلة على ظاهرة المزج بين الشكلين في دواوين الشعراء، وفي قصائدهم، ويطلق الدكتور مصطفى عراقي على هذه الظاهرة اسم (الالتفات العروضي)[2]، وهي تسمية توفق بين جانبين في الظاهرة محل الدرس هما جانب الدلالة الموسيقية، وجانب الدلالة البلاغية حيث يستقر في معنى الالتفات تحول الضمائر وثبات الجهة الملتفت إليها، ويمثل لها بإحدى قصائد الشاعر أحمد درويش، وهي قصيدة (عندما غاب القمر..):[3]

والشوق للمساء.. والسمر
(مستفعلن متفعلن متفْ)
لأغنيات تحت أنسام القمر
(متفعلن مستفعلن مستفعلن)
والكلمات.. المورقات

(1) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 185.

(2) تجدد موسيقى الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع: د. مصطفى عراقي، بحث نشر ضمن أعمال (ندوة الشعر العربي الحديث)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، ديسمبر 2005، ص 10.

(3) ثلاثة ألحان مصرية: حامد طاهر، محمد حماسة عبد اللطيف، أحمد درويش. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، –84 85.

www.jadidpdf.com

(مستعلن مستفعلان)
تنساب عبر أغنيهْ
(مستفعلن متفعلن)
يرسلها الناي الرخيّ.. ساعة مستأنيهْ
(مستعلن مستفعلن متفعلن مستفعلن)

يا عابر الدرب عرّج عند مغنانا
لا يعرف الليل والسّمار أحزانا
مرّ الضحى عرقاً تنساب دفقته
في الأرض خصبا وإرساء وبنيانا
تجاوبت في صداه الرحب أغنيةٌ
وشّى بها الفأسُ والعصفورُ دنيانا
الأرض حلم قرانا، كلمة برقتْ
في أعين الصبية الخضراء إيمانا
الأرض حلم قرانا كلمة صدحتْ
بها بنو تربها شيباً، وشبانا
أعوادها الخضر تحوي في أجنّتها
أعمارنا.. غدنا المأمول.. موتانا!
لو مسّها الريح، شدنا دون مسّتها
سدّاً، أقمنا به الأجساد بنيانا
الليل طال.. يا صحابْ
(مستفعلن متفعلان)
والسمرُ امتدّ فعانقَ السحرْ

www.jadidpdf.com

(مستعلن مستعلن متفعلن)
وكاد أن يغيب عن سمائنا القمر
(متفعلن متفعلن متفعلن متفُ)
من قبل أن يخيّم الظلام في الدروب
(مستفعلن متفعلن متفعلن متفُعْ)
ولا نرى طريقنا
(متفعلن متفعلن متفعلن)

اعتمد الشاعر في افتتاحية القصيدة على وحدة التفعيلة (مستفعلن)، وعندما جاء دور الأغنية التي يوقعها الناي الرخيّ، لجأ إلى الشكل الخليلي، من خلال وزن البسيط التام:

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وكأن الشكل الخليلي والغناء قرينان، يتحركان معاً في حضرة نسائم الصيف والطبيعة، وكأن دعوة الشاعر القديم حسان بن ثابت، تصدح في أفق الشاعر المعاصر:

تَغنَّ بالشعر، إمّا أنتَ قائلُه
إنّ الغناءَ لهذا الشعر مضمارُ

وبعد أن تنتهي الأغنية، يعود إلى النمط التفعيلي، ليصحب السرد والحكي، وسمر الليل مع الأصحاب.

وعلى هذا النسق الجامع بين الشكلين، جاءت قصائد: (الشراع) لخليل شيبوب، و(بورسعيد) لبدر شاكر السياب، و(حوارية العار) لسميح القاسم، و(مع الله) وقصيدة (الحب) وقصيدة (الحياة) لمحمود حسن إسماعيل، و(في الليل) لفاروق شوشة، و(أطياف أندلسية) لحسن توفيق،

www.jadidpdf.com

و(أنت الرياض) و(السمفونية الصامتة) و(كلمات لصديقة) و(الحب والموانئ السود) و(الفرسان) لغازي القصيبي، و(الحب الحزين) لخالد سعود الزيد، و(المذكرة العشرون: العودة إلى الأرض) لمحمد الفايز، و(من سيرة الجواد المعاند) لفوزي خضر، و(موقف الشذى) و(موقف سرّ من رأى) لحسن طلب.[1]

أما الشاعر أمل دنقل (ت. 1983) -أحد أقطاب الشعر الحر- فقد احتوى ديوانه على قصائد كتبت على الشكل الموزون المقفى (الخليلي) مثل: طفلتها- يا وجهها- شيء يحترق- رسالة من الشمال- لا أبكيه[2]، وهو في هذا الإطار يأتي مثالاً بارزاً على تجاور الأشكال الأدبية، وأيضاً على تجاور الفنون القولية والبصرية، فقد وظف باقتدار عناصر عديدة من البناء القصصي والمسرحي والسينمائي. ومزج بين الشكلين الخليلي والتفعيلي في

(1) تراجع القصائد السابقة، على الترتيب التالي:

- مجلة أبولو، عدد نوفمبر 1932 ص 227 - 230.
- أنشودة المطر، ص 181.
- دمي على كفي، ص 102.
- نهر الحقيقة، ص 90 - 114.
- فاروق شوشة الأعمال الشعرية الكاملة. المطبعة العالمية، 1985، ص 38 - 39.
- عشقت اثنتين توشكا - تمنراست. دار الخليج للنشر والطباعة، قطر 1999 ص 67 - 70
- شعر غازي القصيبي دراسة فنية: محمد الصفراني. ط1، د. ن 2006، ص 296 - 297
- الأعمال الشعرية الكاملة، جمع وتقديم د. عباس يوسف الحداد، وعلي عاشور الجعفر، الكويت 2005، ص 22 30.
- ديوان الشاعر محمد الفايز، مؤسسة الرياض للطباعة، 1986، ص 77 92.
- فصل في الجحيم: فوزي خضر. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985، ص6 20.
- مواقف أبي علي وديوان رسائله وبعض أغانيه: حسن طلب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2002، ص 13. 18، ص 37 51.

(2) أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة. مكتبة مدبولي - القاهرة، ط 3، 1987، ص 50، 65، 72، 87، 429.

www.jadidpdf.com

القصيدة الواحدة، ومثال ذلك قصيدته (من مذكرات المتنبي في مصر).[1]

وشخصية المتنبي من أكثر شخصيات الموروث الأدبي ذيوعاً في الشعر الحديث، وعلى الرغم من غنى هذه الشخصية بالدلالات وتعدد الأبعاد، فإن البعد السياسي خاصة (كان أكثرها اجتذاباً لشعرائنا الذين حاولوا أن يعبروا من خلاله عن كثير من الجوانب السياسية في تجربة الشاعر المعاصر. وقد استغل هؤلاء الشعراء موقف المتنبي من كافور وحملوه بالكثير من الدلالات السياسية).[2]

يفتتح أمل دنقل قصيدته بصوت أشبه ما يكون بحوار داخلي (مونولوج)، ومكاشفة اعترافية، مستخدماً تفعيلة الرجز (مستفعلن)، ومحولاً نغم النشيد في (مستفعلن) إلى نشيج، في مقطع تكاد تتساوى تفعيلاته عدداً، ومتوج بالتقفية، وكأنه تصريح بأوضح سمات الشخصية المختارة، والمتكلمة في آن، شخصية الشاعر التراثي وهي تملك الإيقاع كله منضبطاً أو شبه منضبط:

أكره لونَ الخمر في القنّينة
لكنني أدمنتُها.. استشفاءَ
لأنني منذ أتيتُ هذه المدينة
وصرتُ في القصور ببغاءَ
عرفت فيها الداءَ!

وإذا كان الشاعر يشير إلى رحلة المتنبي إلى مصر، والالتحاق ببلاط كافور (شاعراً مداحاً)، فإنه يشير أيضاً إلى الحصاد المر لتلك الرحلة، وهو (الإدمان) والمرض الذي ألم به، وكأنها إشارة عالية النبرة، إلى حصاد رحلة المثقف -عموماً- عندما يقارب السلطة ويجاذبها عن غير صدق واقتناع.

(1) المصدر السابق، ص 186 - 190.

(2) د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - طرابلس، ليبيا، ط 1، 1978، ص 174.

www.jadidpdf.com

وعندما يتخذ مـن شخصية المتنبي، المكتنزة بالدلالات الأدبية والتاريخية، قناعاً فنياً. فلكي يعبر من خلاله عن مشكلة السلطة المستبدة، التي تستقوي علـى الرعية، وتتراجـع أمام الأخطـار الخارجية تراجـع الضعف والخنوع (أسـد علي، وفي الحروب نعامـة..)، والدلائل على تلك الرؤية تتطلب نمطاً شعرياً يعتمد التفعيلة الحرة إيقاعاً، حتى يتسع لوصف الشخوص وحركتها، وسرد الأحداث الدالة.

وتستدعـي كلمة (مذكرات) في عنـوان القصيدة أفقاً دلاليـاً خاصاً بسرد البوح والاعـتراف، والكشف عن وجه آخر من وجـوه الشاعر والسلطة معاً، فالسلطـة زائفة، تطلب التغني بالأمجاد والبطولات والعدالة، مع أن السيف في الغمـد (يأكله الصـدأ!)، وأهل البلاد ينتظرون ولا يفعلون شيئاً غير رفع (المظلمـات والرقاع!)، أما الشاعر -في البـلاط- فهو طير أسير (لا يترك السجن ولا يطير!)، يتمزق في داخله ويبكي دون دموع على العروبة، وعندما يستبد به السأم والضجر لا يملك سوى أن يردد -كما أي عاجز عن الفعل- (لعنت كافورا.. ونمت مقهورا..).

وهكذا يحضر السارد بضمير المتكلم، ليسرد مقاطع من سيرة ذاتية، تتخذ نمـط المذكرات، ويتحد مع البطل أو الشخصية المحورية، وتتحد -في الوقت ذاتـه- عناصر الوصف والحوار والحدث لتصنع سـرداً شعرياً ذاتياً، يغلب عليـه حس السخرية المريرة، والمفارقـة الموجعة، فيظهر كافور جسداً رخواً، ماتـت فيـه النخوة والرجولـة، ولم تبق منه غـير (الشفـة المثقوبة) ووجهه المسـود و(الرجولـة المسلوبـة)، في المقابل يظهر سيف الدولـة -وإن كان في الحلـم- شمساً، ممتطيـاً جواداً أشهب، شاهراً سيفاً مهلـكاً، وصوتاً هادراً مرعباً، فينهزم الأعداء بالقوة والرعب.

وتتعـدد الأصوات وتتحـاور لتصنع دوائر من السخريـة والعبث الضاحك،

www.jadidpdf.com

لكنه (ضحك كالبكا)- حسب التوصيف المشهور للشاعر نفسه، فحين يسأل كافور شاعره عن سبب حزنه، يحدثه الشاعر عن (خولة) أو المعادل الموضوعي للأرض العربية المغتصبة، إنها تلك البدوية الشموس التي التقاها في (أريحا)، وكيف تعيش مأسورة في (بيزنطة) وتستغيث (كافوراه.. كافوراه) فيرتد الصدى بائساً، مسفراً عن عبثية أمر السلطان الهمام بشراء جارية رومية، تجلد كي تصيح (وا روماه.. وا روماه) و(لكي يكون العين بالعين، والسن بالسن!)، ثم يمضي الشاعر أو القناع في سرد مذكراته، لينتهي إلى الحلم- حيث لا مفر من اللجوء إليه، وحيث المخلص أو المنقذ (سيف الدولة) لكن الحلم ينتهي إلى مفارقة أخرى ساخرة، وواقع موجع:

في الليل، في حضرة كافور، أصابني السأم
في جلستي نمتُ.. ولم أنم
حلمتُ لحظةً بكا
وجندكَ الشجعان يهتفون: سيف الدولة
وأنت شمس تختفي في
هالة الغبار عند الجولة
ممتطياً جوادك الأشهب،
شاهراً حسامك الطويل المهلكا
تصرخ في وجه جنود الروم
بصيحة الحرب، فتسقط
العيونُ في الحلقوم!
تخوض، لا تبقي لهم إلى النجاة مسلكا
تهوي، فلا غير الدماء والبكا
ثم تعود باسماً.. ومنهكا
والصبية الصغار يهتفون في حلب:

www.jadidpdf.com

(يـــا مـــنـــقـــذ الـــعـــرب)
(يـــا مـــنـــقـــذ الـــعـــرب)
حـين تـعـود.. بـاسـمـاً.. ومـنـهـكـا
حـلـمـتُ لحـظـة بـكـا
حـــين غـــفـــوتُ
لـكـنـنـي حـين صـحـوتُ
وجـدت هـذا الـسـيـد الـرخـوا
تـصـدر الـبـهـوا
يقص في ندمانه عن سيفه الصارم
وسيفه في غمده يأكله الصدأ!
وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفئ..
يـبـتـسـم الخـادم..!
.. تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حرّاسا
فقد طغى اللصوص في مصر.. بلا رادع
فـقـلـت: هـذا سـيـفـيَ الـقـاطـع
ضـعـيـه خـلـف الـبـاب مـتـراسـا!

ويختتم القصيدة -كما المفتتح- مستعيداً فيه صوت الشاعر الغنائي، ليدلي بشهادته النهائية على ما حدث، في نغمة حزينة (من البسيط التام)، تجمع مـا تفرق من نغمـات، وما تبدد في الرحلة الطويلـة وفي جسد الوطن، ويعود إلى إيقاعه التراثي أو إلى إيقاع (المتنبي)، حيث التناص مع أبيات مشهورة لـه، يستدعيها الشاعـر الحديث (في قصيـدة مؤرخة في حزيـران 1968، والتاريخ يفضي إلى ترسيخ بعض الدلالات)، مبدلاً بعض كلماتها، ليعبر من خلالها عما يريد:

..(عـيـدٌ بـأيـة حـال عـدت يـا عـيـدُ؟)

بما مضى؟ أم لأرضـي فيك تهويُد؟

www.jadidpdf.com

(نامت نواطير مصر) عن عساكرها

وحاربت بدلاً منها الأناشيدا

ناديت: يا نيل هل تجري المياه دماً

لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟

(عيد بأية حال عدت يا عيد؟)

وهكذا دعت (الحاجة الفنية) إلى أن يمزج الشاعر ببراعة بين الشكلين الخليلي والتفعيلي، دونما شعور بأدنى نفور من موروثه الموسيقي المحكم، ولعل ذلك مما يأتي دليلاً واضحاً على أن المزج بين الشكلين وتجاورهما من العوامل التي ساعدت على رسوخ شعر التفعيلة في خريطة الأدب الحديث، وربما كان الشاعر فاروق شوشة لسان حال كثير من المجيدين في الشكل الجديد، عندما قال:

(الوجهان معاً يمثلان حقيقتي الشعرية وحقيقة انتمائي لهذه الشجرة وما تنبته من غصون، من خلال موقف يعي تراثنا في امتداده وتطاوله، وينتسب إلى العصر في حدته وحساسيته وتطلعه)، ويرى أنه من الضروري في كل الأحوال أن يظل النسق اللغوي لهذا الشعر عربي الوجه والملامح والسمات غير هجين أو مسف، لا يحاكي أساليب الترجمة، ولا تستهويه (الموضات الطارئة وإن ادعت الحداثة والرغبة في التجاوز).[1]

ومثل هذا (التجديد المتزن) كما يصفه الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم، نجده عند شعراء خاضوا غمار التجديد، وهم في الأساس من الراسخين في الشعر الخليلي، أمثال محمود حسن إسماعيل وأحمد مخيمر وأنس داود، وليس (في هذا الموقف تردد أو وجه أملس كما يقول لويس عوض، بل إن

(1) فاروق شوشة الأعمال الشعرية الكاملة، ص 13، 15، 16.

www.jadidpdf.com

ذلـك نابع من فكرة فنية أو نقدية إن شئت، تحاول أن تجعل للكلام الجديد شرعية الانتماء، وللكلام الموروث قدرة على التواصل).[1]

وهـذا نموذج أخير للمزج بين الشكلين الخليلي والتفعيلي، يتمثل في قصيدة (الحـب الحزيـن) للشاعـر خالد سعود الزيـد (ت. 2001م)، مـن ديوانه (صلـوات في معبـد مهجور)، فقد اتخذ من تفعيلة بحـر الوافر (مفاعلتن) ميداناً للتنوع الإيقاعي، فتحدرت التفعيلة بلا عدد متساو في المقاطع التسعة الأولـى من القصيدة، ثم تساوت علـى نمط مجزوء الوافر في بقية المقاطع، واقتربت السطور كثيراً من النظام البيتي.

وبالإضافة إلى هذا المزج بين نمط البيت، ونمط التفعيلة، فقد بان أمران في هذه القصيدة، الأول: حرص الشاعر على التقفية، بأشكال مختلفة، فجاءت القافية متوالية ومتعاقبة ومزدوجة، كما جاء الرويّ على حروف عديدة.

الثاني: بناء القصيدة بنـاء قصصياً، من حيث المكونات وسمات الخطاب، فـبرز السرد ذاتيـاً، واللغة قريبـة، ترسم الحدث متسلسلاً مـن بدئه وإلى ختامه، وتحتوي الفكرة تشخيصاً وتجسيداً، وإن تراجع المجاز المحلّق، أمام التصويـر الجارف بالحقيقة، وهي بهذا البنـاء القصصي تمثل نصاً رائداً في تاريـخ الشعر الكويتي الحديث، وذلـك بالنظر إلى تاريخ كتابة القصيدة (1967م)، وتاريخ نشر الديوان الذي احتواها (1970م).

وإليك القصيدة/ النموذج:

(1) أبو همام عبداللطيف عبدالحليم: دراسات نقدية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1994، ص 48.

www.jadidpdf.com

الحب الحزين

سأروي قصّةَ الأحلام والأوهام والحَسْرهْ
حكايةَ حبّي المَحزون والعثْرهْ
حكاية عمري المنهارِ والخَمرهْ
سأروي... قصتي المرَّهْ
سأرويها...
بلا حرج وأحكيها
ففيها بعضُ تعزيتي
ومنها كلُّ تجربتي
خرجتُ بها من الدنيا
فيا لَهَفي على عُمْري الذي قد ضاعْ
ومات على هوى الأطماعْ
ويا حَسْرهْ!!

* * *

نشأنا نشأةَ الأطفال، يا نجوى، بريئَين
وسرنا في طريق الحبّ والأزهار صنْوينَ
بروحيْنا نجوبُ الكونَ لا ندري، غَريريْنَ
كأنْ لم يَخلُق الرحمنُ إلا أنت في عيني
وليس سوايَ في دنياك، في دنيا البريئين
ونُطْلق ضحكةً عَجْلى
تمرُّ بثغرنا جَذلى
لتُربِطَ قلبَ طفلين

* * *

سأروي قصةَ الأوهام، يا نجوى، سأرويها
ففيها دمعُ أحلامي تَدَلّى من مآقيها
سأمليها من الأعماق والأعماقُ تُمليها
فلا تستنكري فيها

www.jadidpdf.com

دمـــوعـــي حـــين أُجْـــربـــهـــا
فـــــإنّ دمـــوعَـــك الـــثـــرَّه
هـــي الـــعـــمـــلاقـــةَ الـــبـرَّه
فقد أوحتْ ليَ في الأشعارَ لمّا كنتُ أمليها
ولما ضاقت الآهـاتُ في أعماقك الحرَّة
بـكـيـتَ ورحـــتُ أرويـــهـــا
فـــيـــا حَـــسْـــرَه!!

* * *

ألا لله أيـامٌ مـن الماضـي قضيناها
وقد سَرنا إلى الآفاق نسْتجلي خَفاياها
ونضربُ في ربوع الأرض نحكي بعضَ ذكراها
بأحلام كأنّ الزهرَ من أنفاس مغناها
ولولاهُا لما فاحَ الأريجُ الغضُّ، لولاها
وما بتنا نذيبُ الدربَ في تكرار معناها
ونـطـلـقُ ضـحُـكـةً عَـجـلـى
تمـــر بـثـغـرنـا جـذلى
لـتـرْبـطَ قـلـبَ طـفـلـين
سأروي قصةَ الأحلام والأوهام والألم
سرتْ ذكرى معانيها بوَجداني وعبرَ دميَ
فلا تستنكري الآهـات، آهـات بلا نغم
ونوحي مثلما قد نُحتُ يا نجوايَ من ندمَ
وقـــولي حـــين أرويـــهـــا
وداعـــاً، أيـهـا المـكـلـومُ، يـا حـسـرهْ!

* * *

نشأنا كالصّبا، كالفجر يا نجوايَ ينْبَحسُ
نشأنا لم نَقُلْ هجْراً ولم نَرْضَ الذي هجَسوا
ولم نسفِكْ دمَ الأخلاقِ لم نحلُمْ بما غرسوا

www.jadidpdf.com

وما ندري بما تطوى يدُ الأقدار ما همسوا
فمات الفجرُ يا نجوايَ، مات غدي
وثارَ الحزنُ في الأحشاء، في كبدي
فيا مأساةَ أحلامي
لقد ضيّعْتُ أيّامي
على وهمٍ بلا أملٍ
فيا حسرة!!

* * *

مع الإشراق نادتْ، يا فتايَ، أنا
أضعتُ الأمسَ أقلامي وأنتَ هنا
ألمْ تَرَهَا؟ ألمْ تَرَني؟!
فإنّ الأمسَ حيّرني
ولمْ أسألكَ ما غدنا

* * *

فقلت وقال لي قلبي وطافَ بخدّها الوَرْدي
بلى إني رأيتُ غدي
رأيتُك فيه، في كبدي
رأيتُ الدربَ يجمعُنا

* * *

وجاءتني وفي فمها
حديثٌ ملءُ مبسَمها
أتدري ما يقول أبي؟!!
غداةَ رآك عن كثب
تميلُ إليّ تَسْمعُني
تديرُ اللحظُ تَرْقُبني
وعينُ الحبّ تلحظُنا

www.jadidpdf.com

لقد قال الأبُ الحاني
بقلب غير خوّان
ألا بوركتما فتَيا...
غرام، لاحَ منتَشيَا
يذكّرني بأحلامي
بأمسي، بالهوى الدامي
ألا سِيرا ولا تنِيَا

* * *

وسرنا في الطريق يدا
نجوبُ الحيَّ والبلدا
أناجيها فتلحظني
وأعطيها فتسألني
كأنّا لن نعيشَ غدا
وشوقُ الحبِّ مجراه
إلى الأعماق مَنْحاهُ
بقلبينا بنيناهُ
فأيّ غد بنا سَعدا
ودارت ساعةُ الزمَن
بعشْر دونما محنَ
فجئنا نعلنُ البُشَرى
لقد جزنا إذنْ عشرا
هتفتُ بها إلى أمي
وبحتُ لها بما أرْمي
فجاشت دمعةٌ حيرى
بمقلتها لتنبئَني ...
بما أصْمى فؤادَينا
وأدمى جرحَ قلبينا
إلى الأبد ...

www.jadidpdf.com

* * *

فقلتُ لها بكلِّ أسى
بقلبٍ ناحٍ مبتئسا
أبي قد كان يعرفنا
ويشهدُنا، يباركنا
ويعلمُ ما نوى غدنا
فما لك لم تقوليها
جَهاراً يَقطعُ التيها
ويعلنُ رغبةَ الأزلِ؟!
فقالت لم يكنْ شَهدا
رَضاعَكما وما عُقَدا
وكنا نحسبُ القُربى
رباطاً يجمعُ الدربا
بلا إثْمٍ ولا خجلِ

* * *

فيا مأساةَ أحلامي
لقد ضيعتُ أيامي
وصرتُ إلى غدٍ دامٍ
على وهمٍ بلا أملِ
فيا حسْرَه ...؟!!

* * *

فيا نجوايَ هاتي كَفَّك الحاني
خذي دمعي، خذي آهاتَ ألحاني
فإني لستُ أنساها
أقاصيصاً نَسَجْناها
فجاءتْ دمعةُ المحنِ

www.jadidpdf.com

لتبقى في يد الزمن
تعبُّر عن أغانينا
تحدّث عن مآسينا
وإنّ بها أخوتنا
ستبقى رمزَ وحدتنا
وذاك بها يُعَزّينا

* * *

وأدت هذه الرؤى المتجاوزة لرغبات الاستبعاد والإقصاء، إلى خفوت حدة الجدل حول قصيدة التفعيلة، واعتبارها جزءاً فاعلاً في التكوين الإبداعي لجدارية الشعر الحديث، وانتهى الجدل حول شرعية الوجود إلى هذا التجاور الخلاق والتناغم الواعي، بين شكلين شعريين أولهما موروث وثانيهما مستحدث، في إطار الديوان الواحد، وفي سياق القصيدة الواحدة للشاعر الحديث.

www.jadidpdf.com

المزيد من الكتب الحصرية
زوروا موقعنا
www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

الفصل الثالث

جدل العناصر

www.jadidpdf.com

المزيد من الكتب الحصرية
زوروا موقعنا
www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

يخترق الشعر آفاق النفس والحياة، كما يخترق دوائر المكرور والمتواتر بأجنحة الفكر والوجدان والخيال، وتتشكل معالم المتعة والدهشة والثراء في بناء هذه الأجنحة من عناصر ثلاثة: اللغة والتصوير والموسيقى، وهي مكونات لكل شعر اتفق عليه نظر الناقد، وذائقة القارئ الحصيف في كل عصر، والتوازن بين العناصر مطلب جوهري للتحليق والثبات، قد يطغى عنصر على آخر، وعلى قدر هذا الطغيان تتفاوت القدرة الشعرية، ويتفاوت التقدير المعنوي عند التلقي والاستجابة، وربما على قدر قسمة كل واحد منها تنبثق الرؤى، وتولد التيارات، لكنها تبقى العناصر التي لا يحيا الشعر بدونها في ذواكر الأجيال.

يستقطر الشاعر لغته الخاصة المغايرة من اللغة العادية المتواترة، وهل يستعمل الشاعر كلمات غير تلك التي يستعملها جميع الكتاب أو من الممكن أن يستعملوها؟ ومع هذا ليست لغة الشعر مجرد وسيلة لأداء المعاني، لأنه لا انفصام بين الكلمة والمعنى في الشعر، وكلاهما واقع في أسر الآخر -إذا جاز التعبير- يقول الدكتور محمود الربيعي: (الشاعر يبحث عن المعنى، ويعثر عليه، ويبنيه بناء شعرياً من خلال اللغة، وفي أثناء صراعه معها، وليس ثمة معانٍ شعرية كائنة خارج التركيب اللغوي للشعر، كما أنه ليس ثمة معنى يتكامل دون بحث باللغة، ودون إعادة تشكيل العلاقات اللغوية -الموجودة والمبتدعة- في نسق خاص، أو هيئة خاصة. ولا أعني بهذا أن كل قصيدة جيدة تقدم اللغة على نحو جديد مطلق، وإنما أعني أن كل قصيدة جيدة تقدم اللغة في سياق خاص بها، ويصدق هذا على الكلمات، كما يصدق على العبارات، والتراكيب والرموز والصور، وما إلى ذلك).[1]

ويشبه (بول فاليري) علاقة النثر بالشعر، بصلة المشي بالرقص، فالخطوات

(1) قراءة الشعر، مكتبة الزهراء، القاهرة 1985، ص 161.

www.jadidpdf.com

في المشي لها هدف معين وينتهي دورها عند الوصول إليه (وكذلك النثر)، أما الخطوات في الرقص -فعلى العكس من ذلك- فهي غاية وهدف في ذاتها، ولا يبغي من ورائها الوصول إلى شيء آخر (وهكذا الشعر).[1]

ولا نبالغ في قدر التصوير الشعري مبالغة (عزرا باوند) عندما قال: (إن تقديم صورة واحدة في العمر كله أفضل من إنتاج أعمال ضخمة)[2] لكن ابتكار الصورة شغف الشاعر الأصيل، وأصالة الصورة تتطلب منه أن يصور ما يتراءى له ولا يعبأ إلا بما يراه، يقول بودلير: (الفنان الحق والشاعر الحق هو الذي لا يصور إلا على حسب ما يرى ويشعر، فعليه أن يكون وفياً حقاً لطبيعته هو. ويجب أن يحذر حذره من الموت أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره، مهما عظمت مكانته، وإلا كان إنتاجه الذي يقدمه إلينا بالنسبة له ترهات لا حقائق).[3]

ولا نبخس حق الصورة أو اللغة أو غيرهما، إذا تذكرنا استهلال الشاعر الفرنسي (بول فرلين) في قصيدته (فن الشعر): (علينا بالموسيقى قبل كل شيء)[4]، لكن تأثير الموسيقى على النفس وحنين الإنسان للنغم قديم، وهذا ما أدركه ابن عبدربه (ت. 328 هـ) في (العقد الفريد): (زعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقي من المنطق، لم يقدر اللسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع، لا على التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس وحنّ إليه الروح).[5]

---

(1) يراجع: د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 359.

(2) نقلاً عن ميدلتون موري وآخرين: اللغة الفنية، ترجمة د. محمد حسن عبدالله. دار المعارف، 1985، ص 54.

(3) انظر: د. محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده. نهضة مصر، د. ت، ص 83.

(4) نقلا عن: عبدالرحمن صدقي: نشأة الرمزية. مجلة الهلال - ديسمبر 1965.

(5) أحمد بن عبدربه: العقد الفريد، ج 3، ص 177 (فضل الصوت الحسن).

www.jadidpdf.com

وأصبح الشعر على أيدي الرمزيين ينافس الموسيقى، ولم يعد الشاعر معنياً بالتعبير عن المظاهر الرائعة أو الشكلية للحقيقة الخارجية، بل بالعثور على (النغمة الموسيقية المطابقة لكل خفقة من خفقات روحه) على حد تعبير لانسون[1] وعلى الشاعر -كما يرى فاليري- أن يصارع مادة اللغة غير المستقرة وينظر إلى الألفاظ ومعناها، واستيفاء الانسجام وتنغيم الفقرات، فضلاً عن شتى المطالب الفكرية والنحو وأفانين البديع، بله المتواضع عليه من القواعد (فتأملوا مبلغ الجهد الذي تقتضيه معالجة الإتقان لكلام يجب أن تتوافر فيه -بمعجزة من المعجزات- جميع هذه المطالب دفعة واحدة).[2]

والموسيقى وزناً وإيقاعاً ليست مجرد قالب تُصب فيه الكلمات، ولو كانت كذلك لما افترقت لدى قدامى النقاد ومحدثيهم المنظومات التعليمية، وأراجيز المتون العلمية عن عيون الشعر وفرائده، فالموسيقى بوحداتها الإيقاعية المتكررة (التفاعيل التي تتألف بدورها من حركات وسواكن بأنساق خاصة)، تقود النص إلى دوائر رحبة متجددة من الدلالة والإيحاء، على الرغم من الإطار والقالب، كما هي تماماً وظيفة الصورة، والأبنية اللغوية التي ينتخبها المنشئ حين الإنشاء.

والتخلي عن وظيفة الإيحاء التي تنهض بها الموسيقى، لا عوض لها، إلا إذا ارتضى المرء أن يفقد إحدى ساقيه رغبة في اقتناء ساق اصطناعية، فالبدائل واهية، مبهمة (التكثيف- شعرية البياض- التوهج- المجانية- الصدمة الشعرية..)، والمآلات خطرة، وهي الفوضى والتدمير، والاضطراب والنفي، وهي معلنة صريحة صراحة ما عبرت عنه الأطروحة المشهورة للفرنسية سوزان برنار في كتابها الموسوم (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، وفيه

(1) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. دار المعارف بمصر، 1977، ص 346

(2) بول فاليري: الشعر والموسيقى، ترجمة عبدالرحمن صدقي، مجلة الرسالة، العدد 28، 15 / 1 / 1934.

www.jadidpdf.com

تعلن أن قصيدة النثر تنطوي -في آن واحد- على (قوة فوضوية، مدمرة، تميل إلى رفض الأشكال الموجودة، وقوة منظمة تميل إلى وحدة شاعرية، ومصطلح قصيدة النثر نفسه يشير إلى هذه الثنائية).[1]

هذه المآلات الخطرة، المتناقضة، لماذا يلجأ إليها الشاعر (الموهوب)؟ ولماذا يفرّط في ملكاته الموسيقية- إذا كان يملكها؟ وهي ملكات تقوم بدءاً على ترجيع أنغام الطبيعة، والتحرك بها نحو آفاق إنسانية، تحتفي بالنسق والوجود والخلق الإبداعي، وعلينا أن نتذكر ثانية، اللمحة الحصيفة لابن عبدربه التي سبقت الإشارة إليها.

إن من يملك باقتدار لا يفرط بسهولة في نظام أو دقة أو نسق متجدد، ولهذا ما يزال كلام الأستاذ العقاد عن العربية الشاعرة، ومزايا فنها الشعري صالحاً في كثير من وجوهه، تأكيداً لأهمية الموسيقى (وزناً وإيقاعاً)، وإن قصر الأمر على الموزون المقفى من الشعر، يقول: (فن النظم بهذه اللغة فن دقيق كامل الأداة مستغن بأوزانه عن سائر الفنون، ولكنه -على هذا- فنٌ مطبوع، لا كلفة فيه على قائل ذي قدرة على التعبير؛ له نصيب من الشاعرية والملكة الفنية، ومن هنا يظهر لنا كل الظهور أن الدعوة إلى إلغاء الأوزان ذات البحور القوافي في اللغة العربية لا تأتي من جانب سليم؛ ولا تؤدي إلى غاية سليمة، فلا يدعو إليها غير واحد من اثنين: عاجز عن النظم الذي استطاعه الشاعر العاميّ في نظم القصص المطولة، والملاحم التاريخية من أمثال السيرة الهلالية وسيرة الزير سالم وغيرها من السير المشهورة المتداولة.

أو عاجز عن النظم الذي استطاعه الشاعر العامي والشاعرة العامية في نظم أغاني الأعراس ونواح المآتم، ولا خير للفن في كلام يقوله من يعجز عن

(1) قصيدة النثر، ترجمة د. زهير مجيد مفامس، مراجعة علي جواد الطاهر. الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، ديسمبر 1996، ص 142.

www.jadidpdf.com

هذا القدر من السليقة الشعرية والملكة الفنية، وأحرى به أن يأتي بما عنده في كلام منثور، بدلاً من هدم الفن كله، وحرمان اللغة من آثار القادرين عليه).

وينتهي إلى هذا البيان: (إن هدم الفن الجميل الذي امتازت به لغة العرب بين لغات العالم لا يصدر إلا عن عجز أو إصرار على الهدم، ولا خير في دعوة يتولاها العجز العقيم، والضغينة النكراء).[1]

والذي انتهى إليه العقاد مبني على درس متأن لطبيعة اللغة العربية ومزايا التعبير فيها، وواقع تيارات التجديد وهو أحد أئمة التجديد. فالعربية لغة تقوم على الوزن في الأبنية والتراكيب، كما تقوم على الوزن في تركيب أعاريضها ووحداتها الموسيقية عند بناء القصيدة أو النص الشعري.

يضاف إلى ذلك، ما بيّنه أبو همام عبداللطيف عبدالحليم من ضرورة البصر الصحيح بمصطلح (النظم) الذي يتردد دون احتراز في حديث العقاد السابق، يقول أبو همام: (صفة الشعر بداهة تنطلق من الوزن أولاً، ثم لبساطتها المذهلة لدى القادرين عليها، لا نكاد ندرك إلا أن مثل هذا الوزن والنظم فيه أراده الشاعر فكان، ولعل كلمة (نظم) من الكلمات التي غبنت حديثاً؛ لأنها كلمة مفصحة جميلة ودقيقة أيضاً، حيث ينتشل الناظم (الشاعر) الكلام من وهدة البعثرة النثرية إلى قمة السبك والتوهج الشعري حيث يفكر الشاعر من خلال الوزن، كما يفكر الوزن معه، وهو في كل هذا (ناظم) بالمعنى المحمود للكلمة قبل أن تغرقها أمواج الصنعة وأواذيّ التكلف، ويطالع القارئ ثمرات الشعر في بدايات هذا القرن فيرى الدواوين ممهورة بقول أصحابها (نظم) أحمد شوقي أو حافظ أو الجارم، أو ولي الدين يكن، أو العقاد أو المازني وإخوان هذا الطراز اللين يدركون جيداً دلالة الألفاظ).[2]

---

(1) اللغة الشاعرة: عباس محمود العقاد، نهضة مصر، القاهرة 1995، ص 31-32.

(2) د. عبد اللطيف عبدالحليم: حديث الشعر، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ط1، 2004، ص 22.

www.jadidpdf.com

استشرف العقاد الخطر قبل صدور كتاب سوزان برنار، وقبل انتشار مقولاتها في كتابات المنشئين العرب بسنوات، وبعد وفاته بسنوات أربع (توفي العقاد عام 1964م) صدرت الطبعة الأولى من (قصيدة النثر) (عن مكتبة نيزيه عام 1968م)، وما زال واقع الشعر الآن، يتطلب الحقائق التي وقف عليها فيما يتعلق بمزايا العربية وأهمية الاحتفاء بذلك في الفن الشعري، كما يتطلب نظرات أبي همام ومراجعاته النافذة، حين ننظر إلى زحف النصوص النثرية بلا هوادة تحت لافتة (قصيدة النثر) شاغلة مساحات وملفات عريضة من أوعية النشر، ولا قارئ هناك، ولا ثمر يغذي العقول أو الأفئدة، ويرتد البصر حسيراً، ويستبد الكبر والعنت والتعصب، بأصحاب تلك النصوص فيصمون شعراء الموزون بالرجعية والتخلف عن ركب الحداثة، ويهرولون نحو الإقصاء والنفي والرفض تحقيقاً لدعوة سوزان برنار، وهكذا (كلما دخلت أمة لعنت أختها)، حتى عدّ بعضهم شاعراً مثل أمل دنقل آخر الجاهليين، وأنهم أكبر من اللغة ومن نحوها، والخواء المعرفي يسمح لأصحابه بكثير من ذلك، وقد فنّد أبو همام هذا الشطط في (حديث الشعر).

وأحسب أن طريق التدليل على أهمية مطالب اللغة والموسيقى والتصوير في الشعر، طريق ممتد بلا حدود. فماذا لو تصارعت هذه المطالب أو بالأحرى عناصر البناء الفني للشعر، لينفي كل عنصر ما عداه، ولتفني كل أثر لها في الحس أو النفس؟ أحسب أنه طريق آخر ممتد، لكن معلوم النهاية، طريق لتبدد القدرة الشعرية، وهوة سحيقة لسقوط الفكر والفن معاً، وعند ذاك لا يبقى من الفن غير رسمه، ومن الشعر غير اسمه، لأنها مكوناته الحية، وهل يمكن التضحية بإحداها على مذبح ثراء أي مكون من مكوناته الأخرى؟

ربما كان كل ما سبق توطئة أحسبها ضرورية، لمقاربة الجدل الذي يتجدد

www.jadidpdf.com

بـين الحين والآخر، حـول ما يسمى (قصيـدة النـثر)[1]، وكان أمام الباحث سبيلان لهذه المقاربة، الأول: الدخول في أتون المعركة الصاخبة حول أحقيتها في الوجـود، كتابة ومصطلحاً، وهـذا يتطلب العودة إلـى نشأتها الضاربة في عروق النثر الحديث، والإلمام بالمراحل التي مرت بها، والاتجاهات المتجادلة، وهو جدل لما ينته، ولما تستقر ثماره، فضلاً عن أن هناك مقاربات عديدة حول هـذه الظاهـرة رفضاً وتأييداً[2] أمـا السبيل الثانية -وهـي السبيل المختارة- فتتمثـل في مواجهـة النص النـثري، وتلمس سماتـه وتوصيفـه إن أمكن من الداخل، للانتقال من منطقة الجدل النظري إلى مناطق مأهولة بالنصوص، لمحاورتها والتعرف على حقيقتها المعنوية والفنية.

وبالطبـع كان الانتخاب أمراً حاكماً، خاصـة مع تدافع أمواج النصوص حتى تكاد تسد آفاق المشهد الأدبي، كما أدى اتساع مساحات النشر، وظهور وسائل جديـدة كالشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنـت)، وولادة مواقع عديدة تفغر أفواهها لأي نص وأية كتابة، أدى كل ذلك إلى أن يتخلق لون من الأدب يمكن أن يسمـى (أدب السمـوات المفتوحة)، أدب جديد -بمـا يحتمله الوصف من الإيجـاب والسلب- ونقد حر -بما في الكلمة من معاني العتق والدفء والكرم والانفلات- يتحرك هذا وذاك في مساحة بحجم تلك السموات.

---

(1) ثمـة تسميات أخرى في تاريـخ هذه الكتابة، منها ما يركز على الجانب الموسيقي أو خلوها منه، ومنها ما يركـز على جانب المعنى، ومنها ما يتشح بالمجاز، مثل: الشعر المنثور، والنثر الشعري، وعصيدة الشعر، وقصيدة الإيقاع، والقصيدة الخرساء.

(2) يمكن مراجعة التالي:

د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآداب - بيروت 1995.

د. عز الدين المناصرة: قصيدة النثر إشكاليات التسمية والتجنيس والتأريخ.

د. أحمد درويش: متعة تذوق الشعر. دار غريب - القاهرة 1997.

د. مصطفـى عراقي: تجـدد موسيقى الشعـر العربي الحديث بـين التفعيلة والإيقـاع. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، ديسمبر 2005 .

أحمد عبدالمعطي حجازي: قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء. كتاب دبي الثقافية 18، نوفمبر 2008.

www.jadidpdf.com

النصوص النثرية موجودة بكثافة في المشهد الأدبي المعاصر، تحتل أرضاً تتسع وتضيق بحسب ما يتاح لها من سلطة النشر وسطوته، فإذا كانت الأرض خالية من ساكنيها فلا معنى لها، ولا قيمة للسلطة فيها إذا لم يكن لها رعايا، وقصيدة النثر تحتل أرضاً بلا رعايا أو بلا قراء، فالمنشئ هو المتلقي، والمتلقي هو المنشئ، والدائرة محكمة الإغلاق، والذات تقاوم، ويتضخم الشعور بها كلما زاد النفي والإقصاء، وربما يفسر ذلك جانباً من جوانب سيطرة الشخصي والذاتي والانفصالي والقطعي في الكثير من التجارب النثرية الجديدة.

وفي سياق احتفائي خاص، تأتي تجربة الشاعر شريف الشافعي (مواليد 1972) -وهو مثل يغني عن أمثلة- فقد أصدر الجزء الأول من الأعمال الكاملة لإنسان آلي بعنوان (البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية)[1] في كتاب بلغت صفحاته 230 صفحة من القطع الكبير، ودونت على غلافه كلمة (شعر)، وهو الإصدار الرابع في مسيرة الشاعر الشاب، صدر له من قبل ثلاثة دواوين كتبت بالشكل التفعيلي هي: (بينهما يصدأ الوقت) 1994، و(وحده يستمع إلى كونشرتو الكيمياء) 1996، و(الألوان ترتعد بشراهة) 1999.

في (الأعمال الكاملة لإنسان آلي) -وهو يعد بجزء ثان عنوانه (غازات ضاحكة)- نجد أنفسنا أمام تجربة نثرية صريحة، مضفورة بخيوط شاعرية ذات دلالات عصرية، تتسم بذاتية الرؤية، ولا تعصف عصفاً تاماً بفنية التعبير حيث الصنعة حاضرة، تجسم وتشخص وتركب بناء لغوياً يتجاوز المنطق الصوري للتراكيب النحوية، وتجمع الأضداد لتصنع المفارقة. يعرض لتجربته محتفياً بتماسها مع المتلقي، وبحثها عن دفء الحياة،

(1) صدرت الطبعة الأولى بالقاهرة، يوليو 2008، د. ن.

www.jadidpdf.com

فيقول: (الشعر وحده على المائدة، اللغة نثرية، مباشرة، توصيلية، متخلصة من الأوزان والتفاعيل وسائر المساحيق المكياجية، حتى جماليات الحرف الطباعي لا وجود لها. الوصول إلى المعنى -على مستوى اللغة على الأقل- يتم بأقصر الطرق، الفضاء الكلي الذي يدور فيه النص غير بعيد المنال، فهناك الروبوت الذي يجري محاولات بحثية متكررة، مستخدماً كل طاقاته المعرفية والإدراكية، ومعتمداً على تقنيات عصره، وعلى رأسها شبكة الإنترنت، وهناك نيرمانا، تلك التي يبحث عنها، وتتخذ عشرات الأسماء ذات المعاني المتعددة في مختلف الثقافات والحضارات، ومن خلال بحثه عنها، الذي هو بحث عن ذاته المفقودة أو المنقرضة في حقيقة الأمر، يصل الروبوت المبدع، المتمرد على قطيع الروبوتات / البشر، إلى اللاشيء، لكنه يكتشف سلبيات عصره ويتمكن من الاعتراض الجمالي على حياة خنقتها الهندسة. إن تعرية إنسان القرن الحادي والعشرين بهذه الصورة قادت -بسلاسة- إلى فضح سوءات عصر الأرقام والتسليع، عصر الحسابات التي لا تقبل المراجعة، عصر غياب الإرادة الحرة، والعقلانية والمبادرة، والفوضى المشروطة، والقدرة على اتخاذ القرار (يقول الروبوت في أحد المقاطع: الأهم لماكينة ميتة من الكهرباء وبرنامج التشغيل، أن تصبح قادرة على الحشرجة وقتما تشاء)).[1]

هذا الكلام الذي يتداخل فيه الفنيّ مع السياسيّ والاجتماعيّ والحضاري، محاولاً تلخيص تجربته، ومبرراً لوجودها، ومخلصاً لها من كل جماليات الموسيقى والبلاغة، ليبقى المعنى وحده على المائدة -إذا أراد الاتساق لكلامه- وهادفاً إلى الرفض و(الاعتراض) على الحياة المادية الآلية أو

(1) لقاء مع الشاعر شريف الشافعي و(الأعمال الكاملة لإنسان آلي): مهدي حسانين، موقع دروب // :http www.doroob.com

www.jadidpdf.com

طابع الحياة المعاصرة، ولكنه لا يملك غير (الاعتراض الجمالي) وهكذا يعود إلى الجماليات التي رفضها في بداية الكلام، ويضيع الاتساق مرة أخرى، فهل يغني حديث الشاعر عن التجربة ذاتها؟ خاصة والمعنى قد كشفت أستاره- أو أن الشكل الأدبي الذي احتواها، يقدم شيئاً آخر أرحب في الدلالة والشعرية؟

وإذا كان الشافعي يبدو ناقماً على حدة الهندسة الرقمية وقسوتها، فإنه يتوسل بها في صياغة العنوان، ليتجاور الحقلان الإنساني والهندسي:

الإنسان / الآلة

نيرمانا / الأصابع الذكية (باعتبارها مجازاً للوحة المفاتيح أو فأرة الحاسوب)

وفي العنوان الفرعي أسفل العنوان الأساسي، نجد عبارة (200 محاولة عنكبوتية لاصطياد كائن منقرض)

الرقم 200: دالة رياضية هندسية

محاولة: مصدر لفعل حيوي

العنكبوت: حشرة (الشبكة العنكبوتية: اصطلاح يطلق على شبكة المعلومات الدولية - الإنترنت)

اصطياد: مصدر لفعل حيوي

كائن منقرض: ذات إنسانية مفتقدة

والدخول إلى العمل الأدبي من بوابة العنوان علامة مكتملة significant ولها مدلول significance، وعناوين الشافعي تمتلك (كلمات ذات قوة اصطلاحية)، تمثل علامة على الخطاب، كما تمثل علامة على لغة هذا

www.jadidpdf.com

الخطـاب، ويمكن تأمل تلك القوة والحيوية الشعرية في عنوان ديوانه الثاني (وحده يستمع إلى كونشرتو الكيمياء)[1]

يحتـوي كتاب (البحث عن نيرمانـا بأصابع ذكية) على مائتي محاولة بحث searchعـن (نيرمانا) التي تتجلى بمسميات أنثوية عديدة وبلغات مختلفة، تكتب في محرك البحث (yaho): نيرمانا، نيرما، نيرميتا، نيتا، ميتا، تيتا، نيرمـالا، نيرفانـا، نيرفا، نوريتـا، ناريمانا، نونا، نـون، نوريتا، N، NIRMA ...، ويستمـر البحث الـدؤوب عن تلك الأنثى الكونيـة أو الذات الضائعة في دهاليـز الأرقام وكوابيـس الحسابات، ومتاهات الشبكـة العنكبوتية التي لا تنتهـي، لكنه بحث النـاثـر الذي يحـاول (تشعير) بعض مفـرادات الثقافة الإلكترونيـة، بتشخيصها حيناً (ابتسم محرك البحث..) أو تجسيد المجرد منها (السعادة هي الحلوى)، يقول في (searc 10):

لم أكن محتفظاً بقدر كاف من التركيز
ربما بسبب آلام الظهر،
التي زادت حدتها مع طول فترات الجلوس
في المكتب وفي المنزل
لذلك أخطأ إصبعي في نقره لوحة المفاتيح
كتبت (Normal) بدلاً من (Nirmala)
هنا ابتسم محرك (Yahoo) بحنان مفرط
نساء الأرض كلهن زرنني في تلك الليلة
طيور الزينة كلها داعبت مخي بلطف

(1) د. محمـد فكري الجزار: العنـوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي. الهيئة المصريـة العامة للكتاب 1998، ص 97 – 107.

www.jadidpdf.com

كان أمراً محرجاً حقاً

أن أتثاءب عدة مرات

بل أنام فعلاً

قبل أن أوزع الحلوى على ضيوفي

مع أن الكرم من كروموزوماتي الوراثية![1]

ومع هذا، قد تولد الشاعرية -أو قدر منها- من نار المفارقات التي تغمر نصاً هنا أو نصاً هناك، فترهف المشاعر الباحثة عن الإنسان وسط هذا الركام من الأسلاك والفيروسات والخلايا:

يعرف الهاتف أنها هي

فيخجل من حرارته المرفوعة مؤقتاً

وينبض بحياة

لا تتحملها أسلاك أعصابي

نيرفانا

(صباح الخير) من شفتيها كافية جداً لأتساءل:

(كيف سأتحمل رائحة البشر أمثالي

بعد أن غمرني عطر الملائكة؟!)

(تصبح على خير) من عينيها صالحة جداً

لزرع الفيروس اللذيذ في عقلي الإلكتروني المنهك

ومحو خلاياي السليمة والتالفة

(1) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص 15.

www.jadidpdf.com

لماذا لم تظهر نيرفانا

في الصورة الديجيتال التي التقطتها لها؟

وهل حقاً أنا عندي هاتف؟![1]

هذا (الربوت) الإنساني المتمرد على قطيع الروبوتات البشرية، أو الإنسان المعاصر الذي تحول إلى (ترس) في آلة التكنولوجيا الجديدة، ليس جديداً كل الجدة، فقد سبقه (روبوت) آخر، اختصه شاعر أبولو أحمد زكي أبو شادي بقصيدة عنوانها (روبوت أو الإنسان الآلي) -نشرت في عام 1929 وهو وقت مبكر جداً، التفت فيه الشاعر العربي الحديث إلى منتجات الحضارة الحديثة، وأثرها في تغيير وجه الحياة، وقد أضفى عليه أبو شادي مشاعره و(أنسنه) في صور تشخيصية، يمتزج فيها الخيال بالحقيقة، عندما رآه منتظراً بالباب، وهو يمشي ويضحك ساخراً، وينشأ بينهما حوار:

رأيته واقفاً بالباب منتظراً
فقلتُ: من أنتَ؟ قال: العلم عدَّ أبي
وراح يصحبني في مشية صدقتْ
فرنَّ في ضحك من حيرتي ومضى
وقال: اعلم صديقي إنني بشرٌ
في صورة شابهتْ تصويرَ إنسان
ولي (الطَّبيعة) أمٌّ، ثم حيَّاني
فما تعثَّر بل قد جاز حسْباني
في سُخره جدَّ مغرور وفرحان!
للكهرباءَ ومن جَدْواكَ بنياني![2]

والثورة على المدنية الحديثة، خاصة مدنية الغرب الأوربي، أقدم من ذلك

(1) السابق، ص 11.
(2) مجلة (العصور) العدد (17) يناير 1929 ص766.

www.jadidpdf.com

أيضاً، فقد سخط شاعرا الإحياء شوقي وحافظ على مدنيته الخرقاء التي أحالت النعمة نقمةً، فسخرت العلم للإهلاك والتدمير، وأوجدوا المخترعات المهلكة مثل الغواصات والطائرات، كما استخدموا المواد الكيميائية الخطرة والغازات السامة، وإذا كان هذا هو عصر العلم، فإن حافظ إبراهيم أول الرافضين له، يقول في الذكرى الأولى لقيام الحرب العظمى (يوليو 1915):

لا هُمَّ! إن الغرب أصبح شُعلةً
العلمُ يُذكي نارَها، وتثيرُها
ولقد حسبتُ العلمَ فينا نعمةً
فإذا بنعمته بلاءٌ مرهقُ
عَجَز الرماةُ عن الرماة فأرسلوا
وتنابَلُوا بالكيمياء فأسرفوا
إن كان عهدُ العلم هَذا شأنُه
من هولها أُمُّ الصَواعق تَفْرَقُ
مدنيّةٌ خرقاءُ لا تترفَّق
تأسو الضعيفَ ورحمةً تتدفق
وإذا برحمته قضاءٌ مُطْبِق
كسفاً يموجُ بها دُخانٌ يَخْنُق
وَتساجَلُوا بالكهرباء فأغْرقوا
فينا فعهدُ الجاهلية أرْفَقُ[1]

لم تهلك قيمة العلم (الغربي) فقط في هذه الحرب، بل غدا العلم الأب الشرعي المسخر لإنتاج الآلات والأسلحة الفتاكة، ويختار شوقي منها (الغواصة) وتحديداً الغواصة الألمانية التي نسفت الباخرة لوزيتانيا عام 1915، وهي حادثة لا تقل مأساوية عن حادثة غرق السفينة (تيتانك)

(1) ديوان حافظ ج2/ ص86.

لاهم: أي اللهم، تفرق: تفزق، الكسف: قطع السحاب، التنابل: الترامي بالنبل.

www.jadidpdf.com

عـام 1912، فقـد توفي من ركاب لوزيتانيـا (1198) راكباً، على بعد عشرة أميـال من الساحل الجنوبي لإيرلندا. والحق أنه لم يلمس من المشهد المروع علـى (لوح الخيال) غير السطح، فاضطـرب في وصف الغواصة، وتصورها مـرة دبابة، ومرة أخرى شبهها بالحـوت وبالغ في قدرتها وقوتها، واستدعى (تابوت موسى) و(فلك نوح) ولا قربى معنوية بينهما وبين لوزيتانيا، وهكذا لم يلمس البعد الإنساني للحدث، غير لمح باهت (هاج للنفس البكا وشجاها) وإن انتهى إلى النقمة على علم الغرب الذي ينتج الموت:

ودبـابـة تحـت الـعُـبـاب بمكـمـن
هي الحـوتُ أو في الحوت منها مشابهٌ
خـؤونٌ إذا غاصـتْ، غَـدورٌ إذا طفتْ
فـلا كـان بـانيـها ولا كـان رَكبُـها
وأُفٌّ على العلـم الـذي تـدَّعـونـهُ
أمـين تـرى الـسـاري وليـس يـراها
فـلـو كـان فُـولاذاً لـكـان أخـاهـا
مُـلـعَّـنـةٌ في سَـبْـحـهـا وسُـراهـا
ولا كـان بـحـرٌ ضَـمَّـهـا وحـواهـا
إذا كـان في علـم الـنـفـوس رَدَاهـا[1]

المعـاني إذاً (مطروحـة) في الطريق منذ عقود طويلة، عنـد شعراء الإحياء المحافظ وشعـراء الوجدان المجدد، وشعراء قصيـدة التفعيلة الذين عانقوا (يوتوبيا الصناعة) وغزو الفضاء برحابة إبداعية[2] وهي المعاني ذاتها التي

(1) ديوان شوقي جـ1/ص163-164.

وانظـر للباحث: صورة الغرب في الشعر العربي الحديث. مؤسسـة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين - الكويت 2008، ص 159.

(2) بـرزت شواهـد هذه المعاني لـدى شعراء الأجيـال الأولى: حجـازي والبياتي ومحمـد الفيتوري ومحمد إبراهيم أبو سنة، وغيرهم.

راجع: د. مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -

www.jadidpdf.com

ضحى لأجلها الشافعي بكل الجماليات، ورأى أنه في تجربته (لا يشبه أحداً).

لكن أداة التعبير اختلفت، والمعجم تجاوز الرصانة اللغوية إلى اليومي والعادي والمادي و(المبتذل) أحياناً، واستغرق في مفردات الثقافة التقنية، ودار مع الموج الهادر لثورة تكنولوجيا المعلومات، فما هو حقاً مصير هذا المعجم النثري، الغارق في المصطلحية؟ (روبوت، كروموزومات وراثية، إلكترونات الذرة، العقل الإلكتروني، الصورة الديجيتال، الغبار الذري، الطبق والديكودر، محرك Yahoo ، كواكب المجرة، الفيروس، لوحة المفاتيح، المتصفح، المنطاد، الفضائيات، الإشارات القريبة، الأسلاك الشائكة، بذلة الفضاء، الموت الإكلينيكي، الميكروسكوب، الريموت كنترول، الفيديو جيم، الفولتاميتر، Game over ، Refrech، الفلز المشع، دفتر الشيكات، الأشعة المقطعية، كولا، الإبرة المغناطيسية، أصابع ديناميت، أصابع سوسيس...).

ويتكون نص (Search 78) على سبيل المثال - من (72) كلمة، منها (15) كلمة من تلك الكلمات الاصطلاحية الأجنبية. إن هذا المعجم -بهذه الكثافة وبهذا الإفراط والتركيز- يمكن أن يوجد في أي نثر، لكن هل يحتمله النص الشعري؟ إن الاستغراق في معجم المصطلحات التكنولوجية، والمنتجات الاستهلاكية -إن لم يوظف بالطريقة الفنية الملائمة- هو استغراق في اللحظة الحاضرة، كتابة آنية لقارئ عابر، ولا تمد بصرها إلى قارئ الغد، وكأنها نصوص القراءة الواحدة، مثلها مثل كثير من المنتجات التي تستخدم لمرة واحدة، هل تتحول الكتابة الأدبية -الطامحة في الأساس للخلود- إلى مناديل ورقية؟ تزهو في عين الناظر، وما إن تستخدم حتى تلقى مصيرها في سلة المهملات. ثم ماذا يتبقى من نصوص (البحث عن نيرمانا...) إذا أسقطنا كل هذا الركام اللفظي؟ وهل الإفراط في الهجنة اللغوية سبيل إلى

الكويت عالم المعرفة (196) 1995، ص 280 - 297.

www.jadidpdf.com

المعاصرة والتجديد؟ وما الذي يمكن أن تختزنه ذاكرة التلقي من مثل هذا النص؟ هل المعنى أو سرد التفاصيل؟:

في آخر ليالي الحرب القذرة
بدأ القصف الجوي هادئاً
ثم اشتد فجأة
الجيران كلهم
في شارعنا المزدحم
فروا إلى الخنادق الجماعية
بمجرد استماعهم لصفارة الإنذار
أطفأتُ أنوار المنزل بسرعة
تسللت وحدي من السلالم الخلفية
قاصداً خندقاً انفرادياً
بنته نيرمانا خصيصاً لأجلي
في غفلة من عيون الغزاة البرابرة
مرت ساعتان بسلام
شعرت خلالهما بأنني
طائر في قفص الحرية
لم أعلم ماذا حدث بالضبط بعد ذلك
لكن الأمر شبه المؤكد
أن الصاروخ الذكي
اخترق الخندق من فتحة التهوية
وحولني إلى بقعة حمراء
على حائط المقاومة
مع أن قذيفة صغيرة مسيلة للدموع
-أو حتى مسيلة للعاب-
كانت كافية جداً
لإغراقي في بحر عميق
شديد الملوحة والوحشية[1]

(1) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص 154.

www.jadidpdf.com

أحسب أن المعنى الطافح بالمرارة والألم والسخرية والنقمة على (غياب الإرادة الحرة والعقلانية، والفوضى المشروطة) وعبثية الحروب و(الغزاة البرابرة)، حيث تسود رؤية (إمبريالية) للكون (حولت العالم إلى مادة استعمالية يوظفها القوي لصالحه)، وسخرت القوة التكنولوجية لسحق كل من يقف في طريقها، ولا تتوانى في إبادة شعوب أو استعبادها[1] كل ذلك من الممكن أن يلامس عصب التلقي، كما تلامسه روح السرد الغامرة، ليس في هذا النص فحسب، بل في معظم نصوص الجزء الأول من الأعمال الكاملة لإنسان آلي، ومنذ النص الأول من الكتاب أو منذ (Search 1) يسرد حدثاً يومياً، ليجعل من جملة الختام (بؤرة النص) التي من أجلها أراق كل هذا السرد على بياض الصفحة الأولى، بحثاً عن أنثاه أو ذاته الضائعة:

أقود سيارتي منذ عشر سنوات
ببراعة حسدتني عليها الطرق
المفاجأة التي عانقتني
أنني فشلت في اختبار القيادة،
الذي خضعت له خارج الوطن
الضابط أخبرني
أني أطلت النظر إلى المرآة
صارحته بأنني معذور في الحقيقة
كانت نيرمانا جالسة في المقعد الخلفي!
رغم عدم حصولي على الرخصة
شعرت بسعادة لا توصف
لأنني تمرنت على قيادة ذاتي
في المشاوير الاستثنائية[2]

(1) انظر: د. عبدالوهاب المسيري: الصهيونية والحضارة الغربية. كتاب الهلال (632)، أغسطس 2003، ص 25.

(2) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص 5.

www.jadidpdf.com

في هذا السرد الذاتي، اللاحق للحدث، يبرز دور السارد Narrator، أو (الشخص الذي يقوم بالسرد) والذي يكون شاخصاً فيه، كما يعرفه (جيرالد برنس)[1]، والسارد هنا هو الربوت الإنساني، يتطابق مع البطل والمؤلف الضمني، ويتحكم في الأداء السردي وفي عناصر المشهد، فيقدم عنصري المكان والزمان متشحين بالمفارقة المعنوية، فعلى الرغم من التدريب الطويل على القيادة (عشر سنوات) في الطرق المختلفة، إلا أن الفشل كان للسارد بالمرصاد، عند أول اختبار في غربته المكانية، هذه الغربة تجعل الإحساس بالفشل والإحباط ملازماً لبعض المغتربين مهما حققوا من إنجازات، وكأن حس الاغتراب يزلزل قدرات الإنسان ومعارفه وخبراته مهما كانت كبيرة وعميقة، ثم تنفتح كوة السرد عن لحظة تنوير استثنائية، يستعيد فيها السارد ذاته الطبيعية، ووقع خطواته على دروب الحياة.

وهكذا تتشكل الصورة السردية من منظور الذات / السارد المسؤول عن فعل السرد، ويمتزج مع (المؤلف الحقيقي) -بتعبير النظرية السردية- ليولد في نهاية المطاف لون من (السرد الشعري)، يتجلى في أشكال أدبية عديدة في القصة والرواية والمقال والقصيدة، وفي السيرة الذاتية، ويمكن أن نتلمس هذا في مساحات من (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، و(رحلة جبلية رحلة صعبة) لفدوى طوقان، و(أصداء السيرة الذاتية) لنجيب محفوظ، وهذا بالتأكيد من قبيل التمثيل لا الحصر.

ويتميز السرد عن الحكي، فالحكاية حدث أو أحداث مروية تقوم بها شخصيات في إطاري الزمان والمكان، أما السرد فإنه (فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب. ويشمل السرد، على سبيل التوسع، مجمل الظروف المكانية والزمنية، الواقعية

(1) المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، 2003، ص158.

www.jadidpdf.com

والخيالية، التي تحيط به، فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجَة... والسرد هو الخيارات التقنية (والإبداعية) التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية، وهو يشمل الراوي والمنظور الروائي وترتيب الأحداث)[1] ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن السرد عملية تشكيل خطاب حكائي يتم فيه (نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية).[2]

ويتكئ السارد في (نصوص البحث عن نيرمانا..) على ضمير المتكلم، وهو ما يسميه جيرار جينيت السرد (القصصي الذاتي)[3]، ويسهم في منح النص النثري، على تعدد أطيافه، خيوطاً من الشعرية، وأفقاً من البوح الوجداني.

وهكذا يطل السرد مكوناً بارزاً من مكونات النصوص النثرية الجديدة، حتى يتصفى النصّ نصّاً سرديّاً خالصاً في كثير من الأحيان، هو (نصّ سرديّ) إذن، يقع في منطقة وسطى بين النثر الشعري والنثر القصصي، ولا غرو فالشاعر المعاصر محاصر بفيضان زاخر من فنون السرد وطرائقه، حتى تكاد تهيمن على المشهد الثقافي، سرد في الرواية والقصة، وسرد في المقالات والتحقيقات، وسرد في الدراما التلفزيونية والأفلام الوثائقية، وسرد عبر الحاسوب وشبكة المعلومات الدولية وعبر الإيقاع اليومي للحياة، وسرد في السينما، وأفاض (يوري لوتمان) في الحديث عن اللغة السينمائية وآليات السرد فيها لأن الحكاية اللفظية ليست النوع السردي الوحيد[4]، هذا الحصار كان طبيعياً أن ينعكس على أدوات الأديب المعاصر وأدائه، وأن يصبح مكوناً بارزاً من مكونات النصوص الأدبية الجديدة.

(1) د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، 2002، ط1، ص 105.

(2) الأدب وفنونه. دار الفكر العربي، القاهرة، ط 6، 1976، ص 190.

(3) فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص 22.

(4) انظر: قاضل الأسود: السرد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 140.

www.jadidpdf.com

وإذا كان باستطاعة شريف الشافعي أن يوصّف كتابه (البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية) -وهو لسان حال كثير من كتاب النصوص الجديدة- بقوله: (الشعر وحده على المائدة)، فمن الممكن الآن أن يقول -إذا أراد- بثقة المنشئ الجاد، المتحرر من وطأة الإحساس بأفضلية الشعر على النثر: (السرد هنا سيد المائدة).

ولماذا التشبث بمصطلح إشكالي هجين (قصيدة النثر)؟ هل هو بحث عن حل توفيقي أو تلفيقي؟ أهو سعي لإكساب النص النثري السردي شيئاً من شرف الشعر، حتى لو كان الأمر على مستوى المصطلح؟ لقد انتحلت النصوص الجديدة مصطلحاً قائماً منذ عصور، ومعلومة أبعاده وحدوده في الذاكرة الجمعية، وفي قديم النقد وحديثه، وإذا سلمنا جدلاً بأن هناك رؤية جديدة ولغة جديدة وتقنيات جديدة، تصنع شكلاً جديداً، فلماذا لا يكون المسمى كذلك جديداً؟ أين الإطار المصطلحي الموائم لكل هذه الجدة المفترضة؟ وهل الإغارة على مصطلح الأقدمين أيسر من الابتكار؟ مع التسليم -مع الأقدمين أنفسهم- بأنه لا مشاحة في الاصطلاح، لكن التخندق الظاهر خلف المصطلح يفرض مثل هذه التساؤلات. وهل تناسى المبدع دوره الحقيقي، وذهب يتقمص دور الآخرين الناقد والمنظر والباحث؟ ولم يعد مشغولاً بتجويد أدواته وخلق الصورة المعبرة عن رؤى أصيلة، واتخذ من الفوضى مذهباً للخلق الفني.

وأخيراً، هل يتفرد الشعر بالمزية والأفضلية والشرف؟ أو أنه إرث مختزن في ذواكر الأجيال؟ يؤرقها السؤال: أيهما أفضل العدل أم الكرم، العلم أم المال، الرطب أم العنب، الإمام أم المؤذن، البُر أم التمر، الشعر أم النثر؟ إن الخيوط المشتركة بين النصوص الجديدة والشعر متصلة، لكن هذه الخيوط نفسها متصلة أيضاً بين الشعر وبقية الفنون الأدبية، بل بينه وبين الفنون

www.jadidpdf.com

البصرية والسمعية، تراسل الفنون قائم في النشأة والتطور والازدهار، كذلك الموائز الفاصلة قائمة، ففنون السينما ظهرت وازدهرت ولم تقض على المسرح، والمسرح النثري ظهر وازدهر ليتجاور مع المسرح الشعري.

الشكل اكتشاف وتطور عبر رحلة طويلة من الاضطراب، والحركة، والتجريب والانسجام، والأشكال تشكيل من التقاطعات، والتفاعلات، والتجاورات في جدراية الفن الكبرى.

www.jadidpdf.com

الفصل الرابع

القصيدة والسرد الدرامي

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

مهاد

لم تنفرد قصيدة التفعيلة، ولا نصوص النثر الشعري، بتوظيف تقنيات الدراما والسرد، سواء على مستوى الحكاية ومكوناتها، أو على مستوى الخطاب وعناصره، ولم تقعد القصيدة الخليلية إزاء هذه التقنيات بالوصيد، ولم تقبع في بادية التقليد، تستوحش التجريب والابتكار، وتعتصم بنقائها النوعي، لكنها اتسعت بإطارها الموسيقي الموروث لتجارب موضوعية وذاتية، متباينة الشكول، و(تثاقفت) مع أساليب السرد القصصي، العريق منها والمستحدث، فوجدنا أحمد شوقي أمير شعراء النهضة الحديثة، يروي التاريخ نظماً في (دول العرب وعظماء الإسلام)، ويكتب للأطفال قصصاً شعرياً على ألسنة الحيوان، وتنوعت موضوعات الشعر القصصي في ديوان خليل مطران تنوعاً كبيراً، وجاءت مطولته عن (نيرون)، بيان إدانة لكل أمة ترتضي الذل، وتركن للمستبد:

كلُّ قوم خالقو (نَيرونهم) (قيصرٌ) قيل له أم قيل (كسرى)[1]

ومن قصص التاريخ والسياسة إلى القصص العاطفي والإنساني، ومثالها مطولة (غُلواء) لإلياس أبي شبكة، والقصيدة القصصية (امرأة وشيطان) لعلي محمود طه.

والظاهرة ذاتها، تأخذ آفاقاً جديدة (ذاتية، وأسطورية، وميثولوجية)، لدى شعراء الاتجاه الديواني (شكري، والعقاد، والمازني)، وشعراء الأجيال التالية، على تعدد اتجاهاتهم، وإن كانت مغامرات التوظيف والتجريب قد بلغت حدوداً قصية مع قصيدة التفعيلة، وعلى سبيل المثال، فإن ولع الشاعر محمد أحمد العزب بمزج الدراما بالقصيدة الغنائية، جعله ينحت لديوانه

(1) ـ الأعمال الشعرية الكاملة، جمع وترتيب ومراجعة وتقديم د. أحمد درويش، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت 2010، ج 2، ص 625.

www.jadidpdf.com

الصادر في العام 2000، عنوان (تنويعات غنادرامية)، ودعاه زهو التجريب إلى أن يعد عمله (نوعاً ثالثاً)، وجديداً -وما هو بجديد- بين الغناء والدراما، يعتدي به على (قداسة النوع ونقائه)[1]، والدراسات المتتابعة في هذه السبيل -أساليب القصة في الشعر العربي قديمه وحديثه- أغنت هذه السطور عن الاستقصاء، وكثرة التمثيل.

وصلة الشعر بالدراما والسرد عموماً، هي صلة الذاتي Subjective، بالموضوعي Objective، وتستند في عراقتها إلى ازدهار الشعر عند اليونان، ونشأة الدراما كانت شعرية، في المسرحية والملحمة، ثم استقلت القصيدة الغنائية، وكما أن صفة الغنائية غير كافية لحصر الغناء في هذا اللون من الشعر، فكذلك لا تنحصر صفة الموضوعية في القصة ونظمها، فالمنبت المشترك يترك ملامح مشتركة، وليس بمستبعد أن تكون أوّليات الشعر العربي المفقودة، قد استندت إلى لون من القص بدرجة أو بأخرى، وهل من المتوقع عند ذاك، أن تنأى أيام العرب، وحروبها في الجاهلية، وأمثالها ذوات الموارد القصصية، عن ديوانها الأول الشعر؟ واللوحات القصصية تجد طريقها في أشعار امرئ القيس، وجميل بن معمر، وعمر بن أبي ربيعة، وأبي نواس، وغيرهم من شعراء ما قبل الإسلام وما بعده.[2]

التلاقح قائم بين الشعري والسردي، على مستويات الفعل الإبداعي، كما يتلاقح كل منهما مع فنون الرسم والتصوير، وتكنيكات السينما والمسرح والإيقاعات الشعبية، أما المقاربات التي تتعسف في التفضيل والتفاخر،

(1) . تراجع: مقدمة (تنويعات غنادرامية)، القاهرة 2000. وعرض نقدي للديوان في: محمد إبراهيم أبو سنة: آفاق وأعماق وأوراق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004، ص121-126.

(2) . ويلاحظ الدكتور إبراهيم عوض (أنه في الوقت الذي أهمل فيه النقاد العرب القدامى أمر القصص، كان الإنتاج القصصي مستمراً على المستويين الخاص والعامي، ومتناولاً جوانب الحياة العربية كلها، مصوراً وقائعها، ومتتبعاً دقائقها، أو سابحاً في أجواء الخيال).

يراجع: فصول في النقد القصصي، القاهرة 1985، ص 15.

www.jadidpdf.com

وإعـلان (زمن الروايـة)، أو (موت الشعر)، فإنها لا تغنـي شيئاً، ولا تُظهر غير بقايا نزوع قبلي، وجنوح إقصائي.

وفي وسع هذا المهاد، أن يطرح سؤالاً آخر هو: إلى أي مدى يمكن الاستفادة مـن إمكانات السرد في الشعـر؟ دون أن يفقد الشعـر خصوصيته النوعية، وجوهره الخلاق، وغاية السؤال لا تخفى، إذا كان السرد في الشعر مطلباً من مطالـب التجديد، فإن التضحية بشعرية القصيدة على مذبح السرد مهلكة لكليهمـا، أحسب أن هذا ما يحدث الآن، في كثـير من التجارب التي تنطوي تحت لافتة (قصيدة النـثر)، وفي حسباني -أيضاً- أن المسألة موقوفة على (الطاقـة الشعريـة) التي تكتنزهـا كل قصيدة قصصيـة، وأعني بالطاقة الشعرية قدرة الشاعر علـى التحرك من منطقة المعرفة إلى منطقة الأداء، لإنتـاج بنية لغوية وموسيقية، وافرة الإيحاء، تتسق فكراً وشعوراً، وتسمى في النهاية (النص الشعري).

ولا يتسنـى للناقد -وكذلك القـارئ- فهم هذا النص الشعري، إلا إذا امتلكا بدورهما ما أطلق عليه الناقد الأمريكي جوناثان كولر (الكفاءة الأدبية Literary Competence)؛ لأن القصيـدة عند من يفتقد هـذه الكفاءة مربكة، (ليس لأنه لا يفهم اللغة، وإنما لأنه لا يدرك، ولا يملك القدرة/ الكفاءة الأدبية التي تساعـده على قراءة القصيدة كـ (أدب)، أي هو لم يتمكن من (نحو) الأدب، النحو الذي يؤسس النظام الأدبي بنية ومعنى).[1]

من زاويـة أخرى، تسعى الطاقة الشعرية إلى تحقيـق أمرين: الاحتواء، ثم (توطين) العناصر السردية في أرض الشعر، هل بدا في المسألة مجاز، أم أنه أثـر غالب من الفكرة ذاتهـا، إن الأكثر ذاتية وخيالاً (وهو الشعر)، عليه أن يحتـوي الأكثر موضوعية وواقعية (وهـو السرد الدرامي)، ثم يجعل الأخير

(1) .د. ميجـان الرويلـي، د. سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2002، ص 208.

www.jadidpdf.com

كما لو كان جزءاً أصيلاً من بناء القصيدة، فالمسألة تتعلق في الأساس بصناعة ضفيرة من جديلتين تسمى: قصيدة قصصية.

والحكاية في القصيدة، دفعت ناقداً مثل ابن رشيق القيرواني (ت. 456هـ)، إلى الاعتراف بضرورة بناء القصيدة على وحدة عضوية تنتظم أبياتها، وجعل ذلك استثناء لمبدأ (وحدة البيت) الذي ينتهجه، ولا يستحسن غيره، يقول: (وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك، فهو عندي تقصير، إلّا في مواضع معروفة، مثل الحكايات، وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجودُ هنالك من جهة السَّرد)[1]، ولا ريب أن الأسلوب القصصي في القصيدة يوفر هذه الوحدة العضوية، ويؤدي دوره، ليس وفق التسلسل الزمني للأحداث فقط، ولكن وفق التسلسل المنطقي لها أيضاً، متآزراً في ذلك مع الأفكار والصور والمشاعر.

ثم إن حاجة القصيدة إلى (الاقتصاد اللغوي)، بالمعنى الذي قصده البلاغيون (إجاعة اللفظ، وإشباع المعنى)[2]، لا تقل عن حاجة القصة إليه، فمهمة كاتب القصة القصيرة تحديداً، هي مهمة الشاعر، ولأن ضرورات اللونين متقاربة -كما يرى أبو همام- (فكلاهما يطرح كثيراً من فضول القول وسقط الكلام، وإلا فالإطار تبين فيه أمارات التزيد والحشو، وفي ذلك مثلبة على الشاعر والقاص، وعدستهما تلتقط من مشاهد الكون والحياة كل ما هو مركز مكثف موح، وإن كانت المرائي والمجالي التي تقع عليها أنظارهما لا تدخل تحت نطاق أو حصر).[3]

يأخذ السرد القصصي من الشعر ويعطيه، فإمكانات كل منهما مبذولة

(1) . العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق د. محمد قرقزان. مطبعة الكاتب العربي بدمشق، ط 2، 1994، ج 1، ص 448.

(2) . المصدر السابق، ج 1، ص 418.

(3) . د. أبو همام عبد اللطيف عبد الحليم: حديث الشعر. الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2004، ص 26.

www.jadidpdf.com

للآخر، وأحياناً تكون (الروح) الجامعة هي الروح الفارقة، فالقصة تتحرك في مدارات، والقصيدة تحلق في مدارات أخرى، ويجتمعان في القدرة على الحركة والتحليق، دون تعدٍ أو جور على سمت كل فن وخصائصه، فهما يتجاوران، تجاور الرفيقين على درب الفن الوسيع.

بهذا المزاج الجامع بين صناعتين الشعر والقص، وبين أسلوبين الذاتي والموضوعي، وبهذه (الطاقة الشعرية) الخاصة، خرجت قصيدة (الصفصافة)[1] للشاعر، وأستاذ اللسانيات الحديثة الدكتور سعد مصلوح، وكانت حركتا (الاحتواء)، و(التوطين)، فاعلتين في إنتاج قصيدة من طراز بديع، فقد استعارت القصيدة من القص مكونات، وخصائص خطاب، واحتوتها جميعاً طاقة شعرية، حتى استحالت جزءاً أصيلاً من شعرية القصيدة، وإن بانت أصولها القصصية، كيف استطاع الشاعر المزاوجة بين الشعرية والسردية الدرامية؟ إنه المسعى الذي تعالجه السطور التالية.

- 1 -

(الصفصافة) عنواناً

(الصفصافة) دال، تأوي إليه مدلولات عدة، منها ما يتعلق بالبناء اللغوي للكلمة، ومنها ما يتعلق بالوظيفة الإيحائية للعنوان ومرجعيته، ومنها ما يتعلق بالنوع الأدبي.

إنها صفصافة مفردة، والإفراد هنا لا يستلزم التضاد مع التثنية أو الجمع، كما تشي الدلالة اللغوية للمفرد، بقدر ما تستدعي التميز أو التفرد، فهي وإن كانت واحدة من الصفصاف، وربما جاورها من جنسها حشد كثير، فإنها (الصفصافة) المصطفاة (صفصافة الحقل/ الخاص، موطن

(1) . نشرت قصيدة (الصفصافة) في (معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين)، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط 1، 1995، المجلد الثالث.

www.jadidpdf.com

الحكايات، عايشت موطن الزمان، قامت وهامت في ثرانا، الصفصافة الأم...)، تستمد خصوصيتها من إحساس المنشئ/ الشاعر، ومن تجربة البطل معها، أو بمعنى أقرب تستمد إفرادها وتفردها من حضورها العريض في قلب التجربة.

ويضفي التعريف بـ (أل) على الكلمة قدراً آخر، من التميز حين يحددها، فهي ليست من النكرات أبداً، لأن النظر يتحول من العام إلى الخاص، فعندما تتراءى للنظر العابر شجرة عادية بين شجرات عديدة، فإنها تتراءى لعين الشاعر/ السارد شجرة مغايرة، فقد انتشلها (التعريف) من غابة التشابه والعمومية، لأنها تتميز حين تتشابه كل الأشجار، وربما عضد ذلك، أن الإنسان أو الشيء إذا (صَفْصَف) في المكان، فإن الذهن ينصرف إلى أنه صار وحيداً منفرداً.

ثم هذا الجرس الموسيقي المنبعث من تكرار المقطعين الصوتيين المغلقين: صَفْ صَفْ، نجد صداه في تكرار الكلمة/ العنوان في القصيدة ست مرات، فضلاً عن الضمائر الكثيرة التي تشير إليها (بلغ عددها في الأبيات من الخامس إلى السابع عشرة ضمائر)، وهو تكرار لا يتوقف عند تلذذ وقع الكلمة في الأسماع، وإنما يعود أيضاً إلى التعارف والألفة، وترجيع الذكريات التي شهدتها الشجرة مع بطل القصيدة.

وإذا كان الإيجاز في العنوان، يشرع نوافذ التأويل عند التلقي الحر، فإنه لا يعد علامة مكتملة على النوع الأدبي، فالصفصافة دون وصف أو إضافة، تستحضر ألواناً شتى من نصوص الإبداع اللغوي، ولعل أقرب ما يسفر عنه الإيحاء هنا، هو أننا أمام نص يتخذ عنصراً جمالياً من عناصر الطبيعة موضوعاً له، أي أنه أكثر لصوقاً بالوظيفة الجمالية الوصفية، وربما مضى بنا أفق التوقع إلى أننا إزاء قصيدة تماثل -مثلاً- شعر شوقي عن (النخيل

www.jadidpdf.com

ما بين المنتزه وأبي قير)، أو عن (مملكة النحل)، لكن معنى العنوان لا يكتمل في الحقيقة، إلا بالعودة إلى القصيدة نفسها، واتخاذها (مرجعية داخلية) للعنوان، عندها تكتشف الدلالة، أو تكتمل أو تتعدل على أقل تقدير، وبالعودة إلى القصيدة، نكتشف أننا إزاء (صفصافة المنى) الراعية والشاهدة على قصة عاطفية درامية، جرت وقائعها في الصبا والشباب، وأنها عالم من حياة، تستأهل سرداً خاصاً، وفحصاً:

فهنا تحتها وذات أصيل
فتح القلب للمحبة بابه
وعيونُ الصفصافة الأم راحتْ
تشهدُ الملتقى تطيل ارتقابه

- 2 -
القص الشعري والمعادل الموضوعي

ولما كانت (الصفصافة) عنصراً مكانياً جمالياً مكتنزاً بالتفاصيل، فإن الألفة تمدّ المكان بجمالياته، وهي الفكرة التي عارض بها (باشلار) الفكرة الوجودية التي تقول: (حين نولد نلقى في عالم معاد، نولد منفيين)، فهو يرى أننا نلقى -في البداية- (في هناءة بيت الطفولة، فالبيت والكون والأعشاش والأركان، وكذلك الملامح والصفات مثل: المتناهي في الصغر، والمتناهي في الكبر، الداخل والخارج والاستدارة، كل هذه الأشياء كما يؤكد ليست صفات هندسية، بل ملامح ألفة، قال ريلكه: العالم كبير ولكنه في داخلنا عميق كالبحر)[1].

(1) . غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1987 ص7، 170.

www.jadidpdf.com

تبدأ القصيدة بمفتتح قصصي (1 - 3)، تنسحب فيه الذات لحساب الموضوع، والسرد الذاتي لحساب السرد المباشر، معتمداً على ضمير الغائب، وأفعال الزمن الماضي الناجزة (حنّ، أنّ، أذاب، تمشت، تهادى، مضى، أطال)، وهي أفعال قص، تحكي أحوالاً متتابعة للشخصية المحورية، في القصة الشعرية، وإن كان أكثر ما تفصح عنه هو تصوير تلك اللحظات الشعورية الحاضرة، التي تملأ على (حسان) أركان نفسه، وتدفعه إلى أن يصب عذاب روحه، ووقدة الذكرى (لحبيب مضى)، في قصيدة أو في موال، أو في (شبابة) تكسر السكون بلحن خضيب.

يتمثل الشعور الحاضر في الحنين إلى الحب الذي مضى، والريف وأيامه التي انقضت، والصفصافة تستدعي موطنها الطبيعي (الريف)، ومكوناته الحسية المعروفة: الحقل، الغدير، الحمام، الناي، البيت، الحكايات، الأعشاش، الثرى، الطريق، الأرض، الربى، الركاب، القمح، السنابل، المنجل، القطيع، وهي مفردات و(ملامح ألفة) احتواها معجم القصيدة، ولعل حضورها يكون أكثر، إذا كانت هناك هجرة من القرية إلى المدينة، ذلك المغترب القريب البعيد، عندها يقبل الحنين، تشبُّ جذوته كلما اشتدت وطأة الإحساس بالغربة، العلاقة بينهما علاقة العلة بالمعلول، والشعر نفسه في كثير من مساحاته، وفي انفلاته من أغراض الشعر الدنيا، تشكيل لفتوة الحنين وكربة الغربة، هذا إذا نظرنا إلى العمق من مفهومهما، عندما يتجاوز غربة المكان إلى اغتراب الروح والفكر، ويهتز الحنين إلى جماليات الحياة، وإلى حضور الغائب من بهجتها، وربما هذا ما استدعى (حاء) الحنين في مفتتح القصيدة ست مرات (حنّ، روحه، الحقل، رحابه، لحنا، حبيب)، وهو صوت من أقصى الحلق، يأتي هامساً بالذكرى والشجن.

يتبع ذلك حركة ارتدادية، يعود فيها السارد الشاعر، إلى سرد القصة

www.jadidpdf.com

مـن بدايتها، عندمـا كان (حسان) و(الصفصافـة) رفيقي درب، قريبين، متماثلين في الصفات والأحوال، وإن خُصّت الصفصافة بصفتي الضخامة والعراقة:

4 - كان (حسان) مثل صفصافةِ الحقـ
ـــل رفـيـفـاً وروعـــةً وصـلابـه

5 - وحـكـايـاتـهـا تـــروَّتْ رؤاه
في صـبـاه بـهـا غـــذَتْ أتـرابـه

6 - عـايشتْ مـولـد الـزمـان وذابـتْ
تحـت أقـدامـهـا الـقـرونُ مـهـابـه

7 - في الـفـضـاء الـرحـيـب قـامـت
وهـامـتْ في ثـرانـا عـروقُـهـا الـغلاّبه

إن الشجرة هنا صنو البطل، وهي بالنسبة له، وللسارد أيضاً موطن الصبا (في ثرانا)، وبتعبير شوقي (صدى السنين الحاكي)، ويجمع بينهما واشجة القرابـة المعنوية، وهل بعـد الأمومة من قرابة؟ تحـت ظلالها عاش سنوات التكويـن، حكايات وصداقات، رعت حبه الأول، وشاركته حرقة البعاد، وقلق الانتظـار، وفورة اللقاء، وعزف نايه المنسـاب، وفي اللحظة التي يتدفق فيها القص الشعري، ويقود الشاعر عناصر القصة نحو ذروة الصراع، والتأزم، والتقلـب بـين الشك واليقين، بـين الحب والكبريـاء، تـتراءى الصفصافة معادلاً موضوعياً[1]، يحمل مشاعر البطل (حسان) وأفكاره، في تواز، وتعادل

(1) . أحسـب أن إضـاءة إليـوت T.S. Eliot حـول المعادل الموضوعـي، مازالت وافية في هـذا الصدد، يقول: (الطريـق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية هي العثـور على معادل موضوعي، وبعبارة أخرى: علـى مجموعـة من الأشياء، أو علـى موقف، أو على سلسلـة من الأحداث تكون بمثابـة صورة للانفعال الخاصـ، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التي يجـب أن تنتهي إلى تجربة حسية، فإن الانفعال

www.jadidpdf.com

بين المعنوي والحسي:

سكون اللقاء كفّن الصمت

غيب قاس، ظنون تهتك الحجاب

ظلام المجهول، كآبة رعشة القلب، رياح

كشف قناع

ولا يتوقف القص الشعري عن التدفق، إلى أن يتداعى الحب، ويتقدم الموت، يتمشى في المكان وفي النفوس، وتدوّم صرخة النهاية في الآفاق، وتندفع إلى المشهد ألسنة اللهيب (قطيعاً من ذئاب)، يزحف نحو الصفصافة أو المعادل الحسي للتجربة، فتحترق، ويحترق معها الحب، المنى، الصبا...، ثم يزداد المشهد تكثيفاً، برمزية الحمام المغادر ومعه الأمان والسكينة، ورمزية الغراب القادم ومعه الخراب والنهاية، وهكذا يأتي الختام الدرامي تراجيدياً، عنيفاً، فاجعاً، دون مباشرة، وإنما عبر وسائط حسية موضوعية، ويمتد الختام التراجيدي قليلاً، ليخترق المشهد الذي غشيته هدأة الموت، حركتان: حركة الصوت (يدوّم) في الفضاء، ويهدّئ البطل من روع معادله الموضوعي: (إيه صفصافة المنى لا تُراعي)، ثم حركة (القبضة العنيدة)، وقد (أهوى فحطّم الشبابة)، ليكون صوت الحطم هو الصوت الأخير، وطالما عزفت شبابته لحون الصبابة والعتاب، واحتوت التغاريد منسابة، وذوب العذاب، وليكتمل المثلث الرمزي، باحتلال الموت قمته الهاوية بلا

يثار إثارة مباشرة).

يراجع: د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط 7، 2007، ص 307.

وكذلك: ت. س. إليوت: الأرض اليباب الشاعر والقصيدة، د. عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1995، المقدمة ص 29 32.

www.jadidpdf.com

منازع، يقول الشاعر:

28 - وإذا صرخةٌ تدوّمُ في الأفق
تداعتْ لها الرُّبى في اصطخابه

29 - وعيونٌ من هولها تتلظى
والردى حولهن يُزجي ركابه

30 - يطأُ القمحَ في السنابل غضّاً
يطعنُ الأفق إذ يهزُّ حرابه

31 - واللهيب اللهيب كان قطيعاً
من ذئابٍ وما أضلَّ ذئابه

32 - زاحفاً زاحفاً برقصٍ كئيبٍ
نحو صفصافة المنى الخلابه

33 - فأطار الحمام عن عشّه الهش
وأزجى إلى الغصون غرابه

34 - في سكون الحمام دوّمَ صوتٌ
هو حسّانُ قد عرفتُ خطابه

35 - (إيه صفصافةَ المنى لا تُراعي)
ثم أهوى فحطّمَ الشبّابه

36 - وإذا القبضةُ العنيدةُ فيها
منجلُ الموت فاغراً أنيابه

وعندما يتحوّل الحدث النفسي، من التغريد إلى الهديل (يذهب به

www.jadidpdf.com

الصمت)، ومن الحب إلى الشك، ومن الحياة إلى الموت، يتبعه تحوّل في أسلوب الخطاب، فنجد في الأبيات (25، 26، 27) ضمير المخاطب بدلاً من ضمير الغائب السائد في القصيدة، وينتقل من التجريد إلى التجسيد- أو على الأقل إلى درجة منه، لأن المخاطبين: المجهول، الغيوب، موغلان في التجريد، كما يتحول من الأسلوب الخبري/ الراوي، إلى دفقة من الإنشاء (النداء- الاستفهام- الأمر)، ليصحب الموقف الجديد ما يستأهله من دهشة، ومفاجأة وإثارة.

ترى هل كان الحب زيفاً، قناعاً؟ هل مات الحب حقاً؟ واحترقت المشاعر والأعصاب، والذكرى؟ هل كان (حسان) كما الطائر في الأسطورة القديمة، يخرج من النار خلقاً جديداً، لا يلوي على شيء؟ إن عازف الناي (حسان) مفترق عن السمندل، يحترق ليولد اللحن والقصيدة، وليستمر عزف الشبابة أو القيثارة الخالدة.

وتتمثل مكونات الحكاية العاطفية في الآتي:

1 - الصفصافة/ المكان/ مسرح القصة

2 - حب عفيف متبادل (عرف الحب نظرات- وهي ترسل الطرف، ثم ترخي..)

3 - ثمرة الحب: موال، نشيد، قصيدة

4 - عنصر معاكس أو تأزم: الصراع بين نار الشك، ويقين الملتقى

5 - الحل: الموت (يزجي ركابه)، اللهيب (يزحف كالقطيع)

6 - الموقف النهائي: تجدد الحياة، الحب (دوّم صوت حسان)، والصفصافة (تشهد الملتقى، تطيل ارتقابه).

وخطوة نحو مزيد من الاختزال، يمكن تمثل الحكاية في الآتي:

www.jadidpdf.com

حب شك موت حياة

وتتطلب هذه البنية الرباعية، سياقاً يستحضر أحوالاً نفسية:

الحب: الإقبال على الحياة (تحقيق الذات)

الشك: الإحساس بالألم، والتوتر (انشطار الذات)

الموت: الإحساس بالفقد (استعادة الذكرى)

الحياة: الشعور بها مقرون بالأمل (قوة الذات)

إضافة إلى ذلك؛ تآزرت عدة علامات سردية، لتكوين (القص الشعري الدرامي)، ففي المقطع الثالث (15 - 23) مثالاً، نجد الآتي:

الجمل الخبرية ذات الأفعال الماضية، وضمائر الغائب، في مثل:

كان- رنا- تنزى- فتح- تهادت- أسبل- سرت

إن الحركة النفسية التي يصورها الفعل (تنزَّى) وافرة الدلالة، فهي لا تقتصر على معنى تحرك الحنين ووثوبه فحسب، بل تصور أيضاً نزوعاً فطرياً، يشتد (يلاحظ التضعيف كذلك)، ويتجدد في نفس البطل، كلما (رنا) لشقيقة الروح الصفصافة.

أدوات الربط، وتنقل الحدث زمانياً ومكانياً، في مثل:

هنا- تحتها- ذات أصيل- فوقها- يومها- ثم- نحوه

التعبير الوصفي، ويشمل الوصف بالاسم، مثل:

خطوات منغومة- تغاريد نايه المنسابة- الصفصافة الأم

والوصف بالجملة الفعلية، مثل:

بأرض ظللتها...- نظرات تتهادى

تستوطن القصيدة قصة حب مفقود، ولعل مكوناتها تنفتح على مكونات

www.jadidpdf.com

قصص الحب العذري في التراث العربي، ولا يتوقف هذا الانفتاح عند التسامي الخلقي (عرف الحب يومها نظرات..)، أو الرهافة العاطفية (ترسل الطرف نحوه لعناق، ثم ترخي...)، أو الشعرية في القصة هنا، والقصص التي احتوتها أشعار العذريين هناك، وإنما تتولد الصلة أيضاً من طرفين: الخاتمة المأساوية، والأثر النفسي الذي تخلفه القصة في نفس قارئها، وتكشف الخاتمة المأساوية عن عالم يشوبه الإحباط، وتنتابه الظنون، ويفتقر إلى الأمان، (فهل يعني هذا القصص -بنهايته المأساوية- صرخة احتجاج فنية ضد هذا الواقع الذي حال دون تحقيق هذا الحب، باعتباره حقاً طبيعياً وفطرياً للفرد؟).[1]

وكما تنفتح الدلالة الكلية لقصة القصيدة على قصص الحب العذري بشكل عام، والنهايات منها بشكل خاص، فإن المثل الذي يحضر -دون تماد في الاستلهام والتناص أو غيرهما- هو تلك النهاية المأساوية في قصة الشاعر ديك الجن مع صاحبته ورد، مع تردد الرواة بشأن صاحبته (جارية، زوجة)؛ فالعناصر المشتركة، بعد الاختزال والتجريد، تتفق في ثلاثية الحب والشك والموت، يعود الشاعر عبدالسلام بن رغبان (ديك الجن) (ولد بحمص سنة 161، وتوفي فيها سنة 235هـ)، من إحدى سفراته القليلة، ليضع بسيفه نهاية حبه، أو كما رواها صاحب الأغاني: (وقدّر ابن عمه (ابن عم ديك الجن) وقت قدومه، فأرصد له قوماً يعلمونه بموافاته باب حمص، فلما وافاه خرج إليه مستقبلاً ومعنفاً على تمسكه بهذه المرأة بعدما شاع من ذكرها بالفساد، وأشار عليه بطلاقها، وأعلمه أنها قد أحدثت في مغيبه حادثةً لا يجمل به معها المقام عليها، ودس الرجل الذي رماها به، وقال له: إذا قدم عبدالسلام

(1) د. محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي. منشورات ذات السلاسل، الكويت 1995، ص 640.

www.jadidpdf.com

ودخـل منزله فقف على بابه كأنك لم تعلم بقدومه، وناد باسم ورد، فلما نزل عبد السلام منزله وألقى ثيابه، سألها عن الخبر وأغلظ عليها، فأجابته جواب مـن لم يعرف من القصة شيئاً فبينما هو في ذلك إذ قرع الرجل الباب فقال: مـن هذا؟ فقال: أنا فلان، فقـال لها عبد السلام:.. زعمت أنك لا تعرفين من هذا الأمر شيئاً! ثم اخترط سيفه فضربها به حتى قتلها).[1]

وسـواء أكان الموت حقيقيـاً أم معنوياً في ختـام (الصفصافة)، فالمحصلة متقاربـة، والأجـواء المهيمنة هي أجواء الهول، و(الـردى يزجي ركابه)، ولا تكف روايات قصـة ديك الجن وورد عن إزكاء الخيال بالمبالغة، حين تصور مصـرع ورد والغلام معاً على يد الشاعر الغيور، وقد أحرق جثتيهما، وصنع من رمادهما كأساً للشراب[2]، ثم تكشفت له براءتها، لكن بعد فوات الأوان، فلـم يبق غـير الندم ملهمـاً لأشعـاره، ومكـدراً لأيامه. ولترفـد -مثل هذه الروايـات- المنطقة المشتركـة بين خاتمة (الصفصافـة) والقصة التراثية بعنصـر النـار، وأبيات ما قبـل الموقف النهائـي (29 - 33)، يصطبغ فيها المشهد التراجيدي بألوان النار، اللظى، اللهيب، والدرجات اللونية لها تعكس -عند التأمل- في نفس المتلقي، ألواناً من المشاعر المتباينة، واللاهثة في آن.

أمـا الأثر النفسي للقصة، وصلة ذلك بقصص الحب العذري، فلعله يتمثل في استعـادة الحكاية العاطفية بنيةً أو مغزى، بقـدر من التلقائية، استجابة لمثير ما (امرأة، شجرة، حريق، قصيدة...)؛ لأن الحكاية العاطفية (تشكل

(1) - أبو الفرج الأصبهاني: الأغاني. دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج 14، ص56.

(2) - يراجع: داوود الإنطاكي: تزيين الأشواق بتفصيل أشواق العشّاق. دار حمد ومحيو، بيروت، ط1، 1972، ج1، ص292.

- وقـد وظفـت شخصية ديك الجن لدى عدد من الشعراء المعاصرين، منهـم عمر أبو ريشة، والبياتي، وشوقي بزيع، (فعلوا ذلك بدوافع نفسية / عاطفيّة، وقد اختاروا الملامح البارزة من ملامح عبد السلام وهي مثلاً: الغيرة العمياء الشك القاتل الرجل المخدوع القسوة...).

راجع دراسة: ثائر زين الدين: خلف عربة الشعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2006، ص 15.

www.jadidpdf.com

تعويضاً، على مستوى الخيال، لعنصر العاطفة المتوهجة الذي نفقده في حياتنا اليومية الرتيبة، تحت ضغط القيود الاجتماعية التي يفرضها المجتمع علينا، بعاداته وتقاليده وأعرافه، لكبت نزعات الحب والعشق الدفينة في النفس الإنسانية).[1]

وكما يتوسل العاشق العذري بالطبيعة: صحراء، وجبالاً وحيوانات، وحماماً للأيك أليفاً، يتقاسم معها همومه وأحزانه، يحن إليها، وتشفق هي عليه، ويدفع الأذى عن ضعافها، ويستغرق في تفاصيلها إلى درجة التوحد، فنرى قيس بن الملوح مناجياً جبل التوباد مناجاة الصديقين، ويفك أسر ظبية فيها من ليلى مشابه، ونجد ابن الدمينة يهتف بريح الصبا، ويثير شجاه وبكاءه هتاف الورقاء[2]، فإن الشاعر/ السارد في قصيدة (الصفصافة)، يتوسل بالحمام الذي طار (عن عشه الهش)، ويتخذ من الشجرة -وهي بنت الطبيعة الريفية- مسرحاً لأحداث قصته، ومعادلاً موضوعياً لأطوار حبه -كما أبانت ذلك سطور سابقة- لكن اللافت للانتباه أيضاً، هو وصف الصفصافة بالأم (عيون الصفصافة الأم)، ولم يكن الوصف عابراً، وإنما جاء مستقراً بدلالتين: فقد تخطت الشجرة بهذا الوصف دور المعادل الموضوعي، لتحتل المكانة السامية، والدرجة العليا، ولتكون -لأنها الأم- الأكثر روعة، ودفئاً، وصلابة وعبادة، وبعد أن كانت مثل (حسان)، أو (حسان) مثلها (رفيفاً وروعة وصلابة)، ومثلها (يعبد الحقل ويهوى نسيمه وترابه)، فإنها أضحت (الأم) مرهوبة الجانب، مهابة الحضور، يتطلع إليها كما يليق بتطلع الابن إلى أمه الرؤوم، وفي كنفها يستروح الظل والحب، وكأن إطلاق وصف (الأم) وحده، كان كافياً لتتدفق الألفة والاعتزاز والأمان من جانب، ومن جانب

(1) . التراث القصصي في الأدب العربي، ص 645.
(2) . يراجع: المرجع السابق، ص 617.619.

www.jadidpdf.com

آخر يستغنى بهـذا الوصف عن ذكر صفات الأمومة، لأن الكلمة مفردة جماع صفات وأحوال، تدرك وتحس، وتتمثلها العقول والأفئدة حين تقال.

الدلالـة الثانيـة: حـين يصـف الصفصافة بـالأم، وهو الوصـف المتضمن بذاته لصفات الأمومـة، فإن مرحلة عمرية من عمر بطل القصة تُستدعى، حيـث التحقق البـاذخ لتلك الصفات، وهي مرحلـة الطفولة، وحيث لا يزال التعلـق وافراً، ولا يزال الحنـين الغائر في النفس إلى الرحم الأولى موجوداً، ومـن هنا كان لجوء شعـراء الوجدان العاطفي إلى الطبيعـة، واتخاذها أمّاً ترعـى، وتحفظ و(تشهد الملتقى، تطيـل ارتقابه)، ولأنها الأم/ الأصل الذي تجتمـع إليه الأشياء، فهـي أمُّ كل شيء، الإنسان، الحـب، الناي، الصلابة، الرعاية، ولا يتوقف عند هذا الحد، عطاء الوصف المتجرد من الإضافة إلى الضمـير، فهو يستحضر في ذهـن المتلقي عدداً من الآيـات القرآنية، كانت فيهـا كلمـة (أم) دون إضافة، علامة مركزية عاليـة، لا تتكئ على الدلالة اللغويـة فحسب، وإنما تمتد إلى دلالة اصطلاحيـة ذات قوة دينية إيجابية، (أم القرى: مكـة، أم الكتاب: اللوح المحفوظ، العلم الإلهي، الأصل يرد إليه غيره،...)، ومن ذلك:

قولـه تعالى: (وَهَـذَا كِتَابٌ أَنزَلْنَاهُ مُبَارَكٌ مُصَدِّقُ الَّذِي بَـيْنَ يَدَيْهِ وَلِتُنذِرَ أُمَّ الْقُرَى وَمَـنْ حَوْلَهَا وَالَّذِينَ يُؤْمِنُـونَ بِالآخِرَةِ يُؤْمِنُونَ بِهِ وَهُـمْ عَلَى صَلاتِهِمْ يُحَافِظُونَ) الأنعام: 92

وقوله تعالى: (يَمْحُو اللَّهُ مَا يَشَاءُ وَيُثْبِتُ وَعِنْدَهُ أُمُّ الْكِتَابِ) الرعد: 39

وقولـه تعالى: (وَكَذَلِكَ أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ قُرْآناً عَرَبِيّاً لِتُنْذِرَ أُمَّ الْقُرَى وَمَنْ حَوْلَهَا وَتُنْذِرَ يَوْمَ الْجَمْعِ لا رَيْبَ فِيهِ فَرِيقٌ فِي الْجَنَّةِ وَفَرِيقٌ فِي السَّعِيرِ) الشورى: 7

وقوله تعالى: (وَإِنَّهُ فِي أُمِّ الْكِتَابِ لَدَيْنَا لَعَلِيٌّ حَكِيمٌ) الزخرف: 4

www.jadidpdf.com

- 3 -

الشاعر والسارد والبطل

يتطابق الشاعر والسارد (ويعتمد الحكي على ضمير الغائب)، لكن هذه الوضعية غير كافية لإدراج القصيدة في أفق سيري ذاتي، أو لتكون صفحة من تاريخ حياة خاصة، إذا كان النظر إليها من زاوية فكرة الميثاق الأتوبيوغرافي Autobigraphie. فالتطابق وفقاً لهذه الفكرة، إما أن يكون أو لا يكون، بين الشاعر والسارد والشخصية الرئيسة (ويعتمد الحكي بضمير المتكلم)، وبتعبير حازم من (فيليب لوجون): (لا تحتوي السيرة الذاتية على درجات، إنها كل شيء أو لا شيء)[1]، لكن هذا الغلو في رسم حدود الميثاق السيري، لا يثبت كثيراً في حالة السرد الشعري؛ لأن المتخيل فيه يطغى على الواقعي، يؤدي دوره الرئيس في البناء الفني للقصيدة، وعندما يشرع السارد الذاتي سواء أكان شاعراً أم ناثراً، في الإمساك بالأنا، وتشخيص أحوالها، لا يظل ملتصقاً تماماً بهذه الأنا، وإنما يتحرك بدرجة أو بأخرى بعيداً عنها، حيث يأخذه فعل الإبداع، وربما يأخذه إلى مواطن لم تخطر له قبلاً، وذوات متباينة، تتصل بذاته الأولى، لكنها ليست ذاته الحقيقية في كل الأحوال، إنها انعكاس الذات في الكتابة، كما تنعكس الصورة في المرآة، لقد نظر طه حسين إلى أيامه، ثم أحالها إلى كتابة ذاتية، لها شرطها الإبداعي، فهل يمكن القول: إن ما نقرأه في (الأيام) هو تماماً طه حسين، وحياة أيامه؟ وعندما نظر الرسام المشهور (رمبرانت) إلى صورته في المرآة، أنتج صوراً ذاتية عديدة، فهل يمكن الاطمئنان إلى أنها ذاته المكتملة؟ أم أنها جزء من الذات الواقعية؟

إن الذات حين تكتب سيرتها أو صورة منها، تلجأ إلى ما يسميه (فولفغانغ

(1) . فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر حلي. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 12.

www.jadidpdf.com

إيـزر): (الخاصية التخييلية التي لا تنتمي إلـى الواقع الذي يعاد إنتاجه في النص، ولا تنفصل عن ذلك الواقع في الوقت نفسه).[1]

لم يكـن السرد الشعري -بهذا التصور الأخير- في قصيدة (الصفصافة) ذاتياً خالصاً، كما لم يكن موضوعياً خالصاً، وفي المنطقة الوسطى، يحضر الاستيهـام، فيكون اسم (حسان) الذي تحملـه الشخصية الرئيسة قناعاً، أو اسمـاً مستعـاراً، وهي الشخصية الوحيدة التي تتفـرد بهذه المزية، يتخذ السـارد الذاتي الاسم المستعـار، ليصل الإفضاء إلـى الأقصى من المشاعر والهواجـس، وما تكن السريرة، وربما ليصل إلى المسكوت عنه عادة، وتحول الأوضـاع الاجتماعية أو الشخصية دون الكشف عنه بالاسم الصريح، وكان لافتاً، ورود كلمة (القناع) مرتين (البيتان: 10، 27) في القصيدة، في سياق النفـي والرفض، وفي تقدير (لوجون) فإن (الاسم المستعار مجرد مفاضلة، ازدواجيـة في الاسم لا تغير شيئاً في الهويـة)[2]، لكن الاسم المستعار يختلف عـن الشخصية المتخيلة؛ فالأول يدل على اسم حقيقي يتوارى خلفه، ويحمل قدراً من العلامـات التي تشير إلى هويته، تكويناً حروفياً، أو بناء صرفياً أو دلالة معنوية، وهو ما لا تمنحه دلالات الاسم المختار بسهولة.

تتحـرك شخصية (حسان) في تلـك المنطقة الوسطى المشار إليها، وبتعبير آخـر، تتحرك في المنطقة التي يشغلها الواقعـي والخيالي، على قسمة عدل، فالتسميـة تمنح النص القدر الملائم من تجسيـد الواقع، وتحيل الشخصية إلى ما يناظرها خارج النص؛ سواء أكان تراثياً أم شعبياً يدب على الأرض، وقد عنيت السيمياء، والشعرية بالتسمية وأثرها الدلالي، فاعتبر رولان بارت R. Barthes (أن اسـم العلم وسيلة نقايض بها مجموعة من الكلمات باسم

(1) . خليل الشيخ: السيرة والمتخيل، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005، ص 11.
(2) . السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص36.

www.jadidpdf.com

واحد (اسم العلم)، على أساس التسليم بالمساواة بين طرفي المقايضة)، ودعا (بارت) أيضاً إلى تحليل اسم العلم بشكل جيد، لأنه - إذا أمكن القول - (أمير الدوال)[1].

وعندما اختار الشاعر/ السارد اسم العلم (حسّان) بصيغة المبالغة، وامتداد الدلالة إلى ضفيرتين من الحسن الكثير، والإحساس الوفير، فقد أراده -على مستوى الفعل السردي- اسماً على مُسمّى، وأراده شخصية تعانق المثالية من جوانب عدة، ففي جانب الحب هو العاشق الرقيق، والمحب العفيف ذو الكبرياء العريق، وفي جانب الفن نراه شاعراً عازفاً، صاحب لحن خضيب، ورؤاه زاخرة بالخيال والحكايات، وفي جانب الروح، يتجلى أثر (خضرة الحقل، انطلاقاً ونضرة ورحابه)، والصلة واضحة بين اسم (حسان) و(نضرة) الروح، وترحب ظلالها الدلالية بالحسن والبهجة، والنعمة والبهاء والنور، وليس حسناً، أن نغادرها دون استدعاء سياقها القرآني، في قوله تعالى: (تَعْرِفُ فِي وُجُوهِهِمْ نَضْرَةَ النَّعِيمِ) (سورة المطففين 24).

وفي جانب الأخلاق النفسية، نجد حب الموطن الأول، والغرام بالريف إلى درجة العبادة، والثقة بالنفس، والطهر والوضوح، وتتكفل الأبيات التالية، بإجمال هذا الجانب من ملامح البطل (حسان):

8 - كان (حسان) مثلها يعبدُ الحقـ

ـلَ ويهوى نسيمَه وترابه

9 - قدماه على الطريق نشيدٌ

(1) . يراجع: د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية. مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، بيروت، ط2، 2002، ص 54.

www.jadidpdf.com

وقَـعـــتْ لحـنَـه خـطـى وثَـابـه

10 - صافياً كالغدير لم يعرف الزيـ

ـــف قـنـاعـاً في بـسـمـة كـذابـه

11 - ضـحـكـات مـن الـفـؤاد عِـذابٌ

ودمـــوعٌ يُـضـل فـيـهـا عـذابـه

إن الملامـح المرسومـة لشخصية (حسان)، تكاد تكـون نورانية، لا أثر فيها لملامـح الجسد، ولحظة الضعف الإنساني غائبـة، والكشف عن المستور من دخائلهـا الخفية خافت، أضف إلى ذلك، فإن ثبات الصفات يضع شخصية (حسـان) في إطـار الشخصيـة المسطحـة Flat character، وتوصـف تلك الشخصيـة في النظريـة السردية بأنها (ذات بُعد واحد، ممـا يسهل التنبؤ بتصرفاتهـا المستقبليـة)، وهـي حسـب تقسيـم الناقد الإنجليـزي (إ. م. فورستر) نقيض الشخصية النامية Round character، التي (تتغير وتنمو مـا بين بداية النصـ ونهايته)[1]، ولعل هذا مما يفقـد الشخصية قدراً من واقعيتها، ويتيح للخيال أن يتقدم، ليشغل القدر المقسوم له، في المنطقة التي تتحرك فيها شخصية حسان، بين الواقع والمثال.

والسـارد بدوره يكاد يختفي، يقدم الموقـف دون تدخل سردي، ودون علامات تحدد ملامحه، هذا السارد المتخفي أو الغائب Absent Narrator، يبدو -على حـد تعبير نقـاد السرديات- (عليماً بكل شـيء، وواعياً وموثوقـاً به)[2]، لكنه يتبدى في موضعين من القصيدة؛ الموضع الأول يظهر بضمير جمع المتكلمين:

(1) . يراجع: د. مرسل فالح العجمي: السرديات مقدمة نظرية. حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية 24، جامعة الكويت، 2004، ص 42.

و: E. M. Forster. Aspects of the novel. Penguin Books. 1990. P.67.

(2) . جيرالـد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزنـدار. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2003، ص 158.

www.jadidpdf.com

7 - في الفضاء الرحيب قامت

وهامتْ في ثرانا عروقُها الغلاّبه

حيث (الكل) منتسب إلى الثرى، ولا يستثنى من ذلك المسرود لهم، أصدقاء الصبا والحكايات.

وفي الموضع الثاني يظهر السارد بضمير المتكلم المفرد، في المقطع الأخير:

34 - في سكون الحمام دوّمَ صوتٌ

هو حسّانُ قد عرفتُ خطابه

و(معرفة) السارد بخطاب البطل، وهي فيما تبدو معرفة وثيقة، تُدخل السارد في عالم الحكاية، وتجعله جزءاً منه، وبالتالي تنعش من جديد ذاتية السرد الشعري، لكن دون جنوح كبير، أو تسليم مطلق بالتطابق أو التماهي.

أما الحبيبة، فتنال قدراً من الغياب والتجريد كذلك، وظهورها في المسار السردي يكتسي بغلالة معنوية، فهي (حبيب مضى أطال عتابه)، وملهمة (تهادت لقلبه أغنيات)، ترسل نظرات (تتهادى حبيبة هيابة)، واللحظة الحسية التي تكاد تفلت من أسر الأجواء الروحية والمعنوية، سرعان ما ترتد إلى ذات الأجواء:

21 - ترسل الطرف نحوه لعناقٍ

ثم ترخي على الجمال نقابه

وتأتي لحظة التحول، مصحوبة بهالة من الحيرة والغموض، والرغبة في كشف قناع الزيف:

27 - فاكشفي عنكِ يا غيوبُ قناعا

زَجَّ في زحمة الردى أعصابه

ويحضر الأب، في سياق إيماني، صوفي، حميم، شكلت أركانه صورة كلية،

www.jadidpdf.com

ومفـردات (مثل: مشرق، دعاء، تقى، إنابة، صاعـد، السماء، دون حجاب، الإله) ولعلـه يمثل بالنسبة للبطل مدداً نفسياً، ومعينـاً روحياً لا ينضب، بل ومرجعية حيوية يستند إليها كلما حزبه أمر من أمور الحياة:

12 - وعلى مشرق الصباح دعاءٌ
مـــلء رنـاتـه تُـقًـــى وإنـابـــه

13 - صاعدٌ للسماء دون حجاب
مـن أبٍ غضَّـنَ الـزمـــانُ إهـابـه

14 - أن يقيه الإلـه شـرَّ عيـونٍ
حـاســدات وأن يـصـون شبـابـه

وينفتح الدعاء في البيت الأخير، بصيغته النحوية القريبة من اللغة الشعبية (صيغة المصدر المؤول)، على أفقين أحدهما: قرآني، نجده في الاستعاذة من شـر الحسد، في قوله تعالى: (وَمِنْ شَرِّ حَاسِـدٍ إِذَا حَسَدَ) (سورة الفلق 5)، والثـاني شعبي، نجده في الدعاء الشائع للوالدين، خاصة حين تظهر مخايل النبوغ على الولد: (يحميك من شر العين)، و(ربنا يصون شبابك).

وفي ضـوء فكـرة (فلاديمير بـروب)[1]، حول توزيـع الوظائف التـي تؤديها الشخصيات الدرامية، فإن شخصية الأب هنا، يمكن أن تؤدي دور المساعد أو المانح، فالأمان النفسي، والطمأنينة الروحية، أمران ضروريان.

(1) . لمزيـد من التفصيل حول وظائف الشخصيات في الحكاية خاصة، يراجع: فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، ترجمة د. عبد الكريم حسن، د. سميرة بن عمو. شراع للدراسات والنشر، ط1، 1996، ص42 .82

www.jadidpdf.com

- 4 -

زمن (الصفصافة)

ولأن القصيدة تحلق بجناحين أحدهما غنائي، والآخر سردي، فقد أدى كل جناح دوره في تشكيل زمن النص، على النحو التالي:

1 – المفارقة الزمنية: وهي قائمة بطبيعة السرد على ثنائية زمنية: زمن المدلول (الحكاية)، وزمن الدال (الخطاب)، فقد انطلق السارد/ الشاعر من لحظة حاضرة طغى عليها أنين الصبابة، ورقة الحنين، ولحن العذاب، ليستعيد حكاية (لحبيب مضى...)، وذلك في حركة ارتدادية من الحاضر إلى الماضي، ومن الشعور إلى الحدث، ومن الموجود إلى المفقود، ومن الخلاصة إلى التفاصيل، وهذا الاسترجاع[1] Analepsis، يجسد المفارقة الزمنية من ناحية، ويؤكد زمن الخطاب من ناحية أخرى، وذلك حين يتخذ من الفعل الماضي (كان) منطلقا لبدء الحكي:

4 – كان (حسان) مثل صفصافةِ الحقـ

ـــــل رفيفاً وروعةً وصلابهْ

(1) - تقنية الاسترجاع Analepsis، يعرّفها نقاد السرديات، ومنهم (جيرالد برنس)، بأنها (مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة). المصطلح السردي، ص 25.

- وليس في وسع هذه القراءة، أن تستحضر تفصيلاً للمفارقة الزمنية، أو غيرها من التقنيات السردية، كما فصلها مثلاً جيرار جينيت، فالسياق هنا مغاير للسياق هناك، وإنما هي لمحة تهتدي بتلك الإسهامات، وتعين على ضبط الفهم والتحليل، وهذا ضوء إضافي مقتبس يتصدر الفصل المهم الذي كتبه جينيت عن (زمن الحكاية)، يقول: (الحكاية مقطوعة إضافية مرتين...: فهناك زمن الشيء المروي، وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)، وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية كلها ممكنة فحسب، بل الأهم أنها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية، هي إدغام زمن في زمن آخر).

جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997، ص 45.

www.jadidpdf.com

وحين يتخذ من تكراره متكأ لتجديد الحكي، وإحكام تسلسله:

8 - كان (حسان) مثلها يعبدُ الحق

ـــــلَ ويـهـوى نـسـيـمَـه وتـرابـه

15 - كان (حسان) مثل صفصافة الحق

ـــــل رفـيـفـاً وروعـــــة وصـلابـه

والبـدء بالفعل الماضي (كان) تقنية قصصيـة وشعرية في آن واحد، تحول دون تشتـت انتباه المسرود له أو القارئ، بل نستطيع أن نتحسس في تكرارها هنا، أثراً من آثار إنشاد الموال الذي يتهادى، مطمئناً إلى الاستعادة والتكرار.

2 – سـرد وحيد الصـوت Monologic Narrative: أو على الأقل يطغى على مـا عـداه من أصوات، وهـو ما يلائم الغنائيـة تماماً، فالشعـر يكتفي بذاته و(يتحقـق الوعي الأدبـي فيه (مقاصـد الكاتب الدلاليـة والتعبيرية) داخل اللغـة، لأن لغتـه خاصة، يتجسـد الشاعر فيها بكلّيته، ويختـار كل كلمة فيها وكل عبارة)[1].

والصـوت الطاغـي على القصيدة هو صوت السـارد، والضمير المسيطر هو الغائب، لكن هذه السيطرة تنكسر في عدة مواطن، ففي البيت السابع بضمير المتكلمـين، حيث انتسـاب الأتراب جميعـاً إلى الـثرى، وفي الأبيات الخامس والعشريـن، والسادس والعشريـن، والسابـع والعشريـن، يتحـول الحدث، ويستلـزم ذلك تحولاً في الضمـير المستخدم، من الغائب إلى المفرد المخاطب تارة، وإلى جمع المخاطبين تارة أخرى، وعندما تشارف القصة الشعرية على نهايتهـا، تفصح الذات الساردة عن نفسهـا بالمفرد المتكلم، ويحدث لون من التداخل بـين السارد والشخصيـة الرئيسة، أو (حسان) الـذي يدوّم صوته

(1) . د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 107.

www.jadidpdf.com

بجملة الحوار الوحيدة، متوجهاً إلى الصفصافة/ الأم، وكأنه يتوجه في الوقت ذاته، إلى نفسه بمناجاة حميمة، قبل أن يسدل ستار النهاية:

34 - في سكون الحمام دوّمَ صوتٌ

هو حسّانُ قد عرفتُ خطابه

35 - (إيه صفصافةَ المنى لا تُراعي)

ثم أهوى فحطّمَ الشبّابه

ويلاحظ أن الجملة الحوارية، وإن كانت وحيدة، فإنها مُنحت صفات الديمومة، والدوران والتحليق، فقد (دوّمَ صوت)، تُرى هل للمتأمل أن يلمس آصرة ما بين ذلك الصوت المدوّم في السكون، وبين (الدُّوّامة) التي يرمي بها الصبيان في الريف فتدوّم وتدور؟

وتجدر الإشارة -أيضاً- إلى تحول الضمير إلى المخاطب، وتضفير الختام بتلك الجملة الحوارية، قد غيّر من حركة الزمن، ولو قليلاً، وصنع مشهداً، تساوى فيه الزمنان: زمن الحكي، وزمن الخطاب.

3 - لغة الزمن: وهي تشي بمدة الزمن أو مداه، واتساعه، فالمدى يتحقق للحكاية في (الصبا)، فهي قصة الصبا، وربما الحب الأول، فحكايات (الصفصافة)، (تروّت رؤاه في صباه)، وعايشت مولد الزمان، ولها مهابة القرون، وكأنها معادل زمني للقصة المستعادة من بعيد الذاكرة، وهي تتسع باتساع الصبا، وتنتخب من أوقات (يومها) -يوم أن عرف الحب- وقتاً تُقبل فيه الأغنيات، وتتحدّر فيه الشاعرية (ذات أصيل فتح القلب للمحبة بابه).

وتسهم لغة الزمن كذلك، في رسم صورة المانح/ الأب، فـ (على مشرق الصباح)، يتجلى الدعاء، والزمان يترك آثاره على القسمات الطيبة (من أب غضّن الزمان إهابه).

www.jadidpdf.com

- 5 -

نظرات في الخطاب

1 - في الطريق الصاعد إلى المعنى، وقطف الفكرة، يلجأ الشاعر إلى وسائل فنية ذات شكول، تؤدي إلى ذلك المعنى، وإلا ما الجدوى؟ إن لم يأخذ (الفن) بيد القارئ إلى قلعة المعنى، ويدله على ما تكتنزه من أفكار الوجود، وأسرار النفس، والسؤال الآن: كيف يصنع الشاعر ذلك؟ وكيف يؤلف بين الأداة والمعنى؟ وأيهما يحتوي الآخر؟ آمن الشاعر الصيني القديم لوتشي (ت. 303م) بأن الشاعر هو الذي (يأسر السماء والأرض داخل قفص الشكل)، وعلى خطى لوتشي سار الناقد الأمريكي أرشيبالد مكليش في (الشعر والتجربة) تأكيداً وتبييناً؛ فالشاعر (ليس ذلك المخترع للأشكال الحرة -كما نحب أن نعتقد- ولا هو ذلك الينبوع الفياض، بل على العكس، إنه صياد آسر يستخدم الشكل كشبكة يستعملها لغاية جادة جريئة، غاية لا تخلو من مخاطرة هي أن يتصيد ويأسر التجربة جميعها، التجربة ككل لا يتجزأ- السماء والأرض، ولكن كيف يأسرها؟ حسناً، ما هو الشكل في الفن؟ أليس هو القالب ذا المعنى؟ القالب الذي تدرك الأحاسيس أنه ذو معنى مهما استطاع العقل أن يقول عنه؟ القالب الذي تتجاوب معه العواطف؟)[1].

(القالب ذو المعنى) الفكري أو الوجداني، هذا هو تماماً، ما يمكن أن نأسره بدورنا، ليرشدنا -قارئين- إلى معالم الطريق الوسيع، طريق النص، وإن كانت المعاني التي نقصد إليها هنا، ليست مطروحة في الطريق، كما أراد الجاحظ (255 هـ)، ولا ضير من أن ينفتح أفق السؤال مرة أخرى، فما المعاني المطروحة في الطريق حقاً؟ هل هي المعاني القريبة والقيم الكبرى المتفق عليها؟

(1) . الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي. الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة (11)، 1996، ص 12.

www.jadidpdf.com

فيعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي؟ وإذا كان ذلك المراد بالفعل، فإن (تخير اللفظ وجودة السبك) هنا لا تكون شيئاً ضرورياً فحسب، بل تكون هي العمل الأدبي نفسه، وتكون (الصنعة) هي مناط البحث والدرس، ويتقلص دور الأدب فيصبح زخرفاً محضاً من زخارف القول. إن الإعلاء من قيمة (اللفظ) على حساب (المعنى) لا يؤدي إلى فن يحمل قيمة إنسانية أو فكرية أو تاريخية ذات اعتبار، لذا كان من المحمود في كل الأحوال أن تتزاوج الألفاظ والمعاني، ويتآلف الفكر مع الفن، لإنتاج ثمار أدبية ناضجة[1].

وقصيدة الصفصافة تعمر بتقنيات فنية عديدة، اعتمدها الخطاب بمستوييه الشعري والسردي، فمعجم المفردات موح، وحمال أوجه، وأساليب التكرار والاستيحاء من التراث متنوعة، وهناك التوسل بالحركة والتدوير والإيقاع، أما التشكيل بالتشخيص والتجسيد فإنه يتوالى من البدء إلى الختام، وهي عناصر دقيقة التكوين، وافرة الدلالة، تجاورت في ترابط وانسجام وتناسق، لتصنع منتجاً فنياً أشبه بالأرابيسك، بل هي قصيدة من (الأرابيسك الشعري)، أنجزته يد صناع ماهر، وأثر الصنعة منزوٍ، لا يكاد يبين، وما ينبغي له أن يبين.

2 - التكرار والإيقاع

يتحقق (الأرابيسك) بوجود وحدات أو عناصر دقيقة الإتقان، متماثلة أو متباينة، تتداخل في تناسق بديع، تتكرر إلى ما لا نهاية، وتطلق في النفس بواعث الراحة، والتجريد والانشراح.

---

(1) . يراجع لكاتب هذه السطور: صورة الغرب في الشعر العربي الحديث، مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت 2008، ص 282.

- ولمزيد من الإيضاح لفكرة الجاحظ، يراجع: الحيوان، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2002، ج 3، ص 131. 132.

www.jadidpdf.com

وإذا أضحت هذه الوحدات لفظية، فإن مصدر التجريد والانشراح، يتحول من البصر إلى السمع، ومن الرسم إلى النغم، وهكذا يتولد (الأرابيسك الشعري)، وفي (الصفصافة) يبرز التكرار والإيقاع عنصرين متلازمين، وهما كذلك في الحقيقة، ولا أدل على ذلك التلازم، من كون التكرار رافداً رئيساً لتدفق الإيقاع اللفظي، وهو أساس القافية، وكما يتصور -بحق- أن القافية تاج للإيقاع الشعري[1]، فإن العديد من محسنات البديع ترصع القصيدة بجواهر إيقاعية، اعتماداً على التكرار، إلا أن أهم ما يمكن الاعتداد به -إضافة إلى القيمة الإيقاعية- هو الوظيفة الإيحائية، فعندما يأتي التكرار في سياقه الملائم من النص، وحركته الشعورية والمعنوية لا تنفصل عنه، فإنه لا يكون -بحال- عبئاً على النص، بل يصبح مناط الإبداع، ونقطة ارتكاز للرؤية الدلالية.

وكما يتصل الإيقاع بالوزن الشعري، فإن اتصاله بالدلالة من ضرورات الإبداع، وفي قول كير Kerr، ما يؤكد هذه الفائدة: (الإيقاع عبارة عن الفكرة، وقد أخذت ترقص على موسيقاها الخاصة)[2]، وينتظم في إطار التكرار الإيقاعي، الصوت، واللفظ والتركيب، وافتتاحية (الصفصافة) جماع لكثير مما توزع من عناصر التكرار الإيقاعي عبر مساحة القصيدة، أو مثل لما نروم:

1 - حنَّ من رقةٍ وأنَّ صبابهْ
وأذاب العذابَ في شبَّابهْ

(1) . د. أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري. صدر في القاهرة 1983.

وفي سبيل تبيان دور القافية، يقول (في ص 7): (وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية، بل هي جزء لا ينفصم منه، إذ تمثل قضاياها جزءاً من بنية الوزن الكامل، تفسَّر من خلاله وتفسّره، فهما وجهان لعملة واحدة).

(2) . Gurr. p.. TheAppreciation of Poetry. Oxford (1972). p.77.

ويراجع: د. محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي. دار المعارف، ط1، 1988، ص33.

www.jadidpdf.com

2 - وتمشَّتْ في روحه خضرة الحقـ
ـل انطلاقاً ونضرة ورحابه

3 - فتهادى الموّالُ لحناً خضيباً
لحبيبٍ مضى أطال عتابه

4 - كان (حسان) مثل صفصافة الحقـ
ـل رفيفاً وروعةً وصلابه

5 - وحكاياتها تروَّتْ رؤاه
في صباه بها غذَتْ أترابه

6 - عايشتْ مولد الزمان وذابتْ
تحت أقدامها القرونُ مهابه

7 - في الفضاء الرحيب قامت
وهامتْ في ثرانا عروقُها الغلاّبه

ولا تتوخى هذه السطور التعرض لوزن القصيدة، إلا بمقدار الإشارة إلى أن الوزن المختار -وهو الخفيف صحيح العروض والضرب- يُعد من البحور الطوال، ذوات النغم الواضح[1]، وطول النغم ووضوحه، مما تتطلبه الانفعالات السردية، والخفيف كذلك بحر يطمئن إلى التدوير، وقد استثمرت القصيدة الامتداد النغمي المصاحب للتدوير، فاتصلت الصدور بأعجازها، في سبعة أبيات (هي: 2، 4، 8، 10، 15، 28، 33).

(1) . حول دور الموسيقى الشعرية في أداء المعاني، يمكن مراجعة اجتهادات د. عبدالله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. مطبعة حكومة الكويت 1989 = 1409هـ. ج 1، ص 238، وصفحات متفرقات.

www.jadidpdf.com

أمـا القافيـة، فهي مـن (التشاكل الصوتـي)[1] أيضاً -بتعبـير السيميائية المعاصـرة- باعتبارها تكـراراً مقنّناً، يراعي التناسـب في الصوت، فتتكرر حركـة الروي أو حركة ما قبلـه، وفي القصيدة محل الدرس، اكتسى إيقاع القافية (البائية) بحركة الفتح، وهاء السكت، ومن خلالهما أرسل الشاعر/ السارد زفرات من أسى وتذكر، وأمنيات تصافح المستحيل:

آه يـا كـم رنـا لـهـا فَـتَـنـزّى

بـين أحـنـائـه حـنـينُ الـقـرابـه

وبالعودة إلى مطلع القصيدة:

حـنَّ مـن رقـةٍ وأنَّ صـبـابـهْ

وأذاب الـعـذابَ في شـبَّـابـهْ

سنجـد مطلعاً عامراً بالإيقاع، بل غمره بـذخ إيقاعي لافت، تمثلت عناصره في التالي:

1 - المحاكاة الصوتية[2]: عن طريق تكرير صوت واحد، مثل:

النون تكرر ست مرات

الباء تكرر سبع مرات

2 - الحركات الطويلة (المدات): حيث احتوى المطلع على أربع حركات طويلة.

---

(1) . يراجـع د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط4، 2005، ص19، 43.

وعلـى سبيل المثال، يتحدد التشـاكل لدى راستي Rastier، في (كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت)، ص 21.

(2) . المحـاكاة الصوتيـة Onomatopoeia، في تعريف أولمان Ullmann، (نوع من التوافق (أو الهارموني) بين العلامة اللغوية ومعناها).

نقلاً عن: د.محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص 14.

www.jadidpdf.com

3 – الجناس غير التام: بين (حنّ، أنّ)، وبين (أذاب، عذاب).

4 – التصريع: صبابه– شبّابه

5 – الترصيع: ويظهر إذا كتب البيت بالشكل التالي:

حنَّ من رقةٍ/

وأنَّ صبابه/

وأذاب العذاب في شبّابه

هذه العناصر الإيقاعية، لا تخلو –بحال– من معنى، فعندما يضم المطلع الصوت المنطلق، الأكثر غُنّة ورنيناً، وهو النون بهذا العدد، فإنه يستصحب معه إيحاءات الشجى والشجن والجلال، وهي لا تنفصل عن الحنين والأنين اللذين تصدرا الشطر الأول.

أما الصوت الشفوي الشديد (الباء)، فإن وروده على هذا النحو، يوحي بقوة الذوبان والاتحاد بين المعذَّب (حسان)، وأداة التنفيس (الشبابة)، وكأن تكراره، مع ما يصاحبه من اهتزاز الجهر، ضربات العازف على نوافذ الناي بأصابع الوجد، والشفتان تطبقان عليه إطباق الحزين الملتاع.

ويجمع المطلع بين الحركات الطويلة، والتصريع، والترصيع أيضاً، وكلها روافد موسيقية، تمدّ المطلع بما يتطلبه من روية وأناة في الأداء، ثم يقوم الترصيع بوقفات قصيرة، تمنح النغم مزيداً من التنسيق والضبط، وهذا المطلع سيصبح مثلاً موسيقياً أعلى، ومنارة على هداها تتوالى بقية الأبيات، كما يهيئ القارئ لاستقبال (الموَّال) الذي سيتهادى (لحناً خضيباً)، ويلفت الانتباه إلى أن الدراما ستكون غنائية، وأن الغناء سيكون درامياً، ليس هذا فحسب، فإنه يمكن أن نلمح اتساقاً بين الحركات الطويلة –في المطلع والافتتاحية– وبين (الموّال) الشعبي، الذي يتخذ المدّ الصوتي، والتكرار النغمي سبيلاً واضحاً في

www.jadidpdf.com

الأداء، ويتخذ اللعب اللفظي متمثلاً في الجناس، وسيلة للإيحاء.

لعلـه قد استبان أن وفرة الإيقاع في المطلع، لم تكن على حساب الدلالة؛ لأن الشاعـر المجيد (لا يصل إلى معنـى، ثم يبحث عن لفظة، كما يفعل المبتدئ في تعلم لغة جديدة، ولكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها، وتأتيه منظومة غالباً)[1]، وموقعة كذلك، إذا تيسر لي أن أضيف.

وتتوالى النظائر، في بقية أبيات الافتتاحية السبعة، كما في المخطط التالي:

رقم البيت	الصوت ومرات التكرار	الحركة الطويلة ومرات التكرار
2	النون 4 الراء 4	الألف 2
3	اللام 5 النون 4	الألف، الياء 6
4	الفاء 4 اللام 4	الألف، الياء 5
5	الهاء 5	الألف 5
6	الميم 4	الألف، الواو 7
7		الألف، الياء، الواو 7

وقبـل أن نغـادر الافتتاحية، نشير إلـى وجود عناصر إيقاعيـة أخرى، مثل الجناس بين خضرة ونضرة، وبين قامـت وهامت، ويمكن التماس الترصيع في البيـت الثـاني، إذا أمكـن وقـوع الترصيع بـين أجزاء الجملـة الواحدة، فيقسـم البيت بصـورة تشير إلى تصاعد حركة البطـل واتساعها، ومن ثم تتساوق حركة الإيقاع معها:

(1) . د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة، ص 303.

www.jadidpdf.com

ورحابه

ونضرة

انطلاقا

وتمشّت في روحه خضرة الحقل

وتحفل القصيدة بمظاهر التكرار، ومنها تكرار الكلمات والعبارات مع التغيير، مثل تغيير المضاف إليه في:

24 – في سكون اللقاء...

34 – في سكون الحمام...

أو تغيير المسند إليه/ الفاعل، في:

28 – وإذا صرخة تدوّمُ...

34 –... دوّم صوتٌ...

والتكرار ليس جمالاً في ذاته، وإنما يتولد الجمال عندما يأتي في موضعه الملائم من النص، لذا ربما يصعب أن نظفر بدلالة أو إضافة معنوية، لتكرار كلمة (تهادى) ثلاث مرات في الأبيات:

3 - فتهادى الموّالُ لحناً خضيباً

لحبيبٍ مضى أطال عتابه

18 - وتهادت لقلبه أغنياتٌ

أسبل القلبُ فوقها أهدابه

20 - عرف الحبَّ يومها نظراتٍ

تتهادى حييّة هيابه

ولعل أجلى صورة للتكرار المؤثر في اتجاهي القصيدة: الغناء والسرد، ما

www.jadidpdf.com

نجده في مثل تكرار البيت الرابع بنصه مرتين:

15,4 - كان (حسان) مثل صفصافة الحقـ

ـــل رفـيـفـاً وروعـــــةً وصـــلابـهْ

وللتكـرار هنا ملمحـان، أولهما يتعلق بالجانـب السـردي؛ إذ يمثل مرتكزاً لانطلاق الحكـي، واستعادة لتسلسلـه، والسيطرة على زمامـه، ببناء لغوي بسيط، معتمداً على تقنية قصصية مألوفة، تتحدد في التالي:

بدء الحكي (فعل ماض) + الذات الفاعلة (البطل) + إجمال الحكاية (مثل صفصافة الحقل...)

ويتعلـق الملمح الثـاني، بالشعرية في البيـت، فتكثر فيه الحـركات الطويلة، ويصحبها نغـم متوال عريض، يلائم القص العاطفـي، وينفي الرتابة التي ربمـا تنشأ من تـوالي الأبيات، دون هذه الاستعادة النغميـة العريضة، ولعل في ذلك أيضاً أثر من آثار إنشاد الموال، الذي يأنس للاستعادة والترجيع.

إن تكرار البيـت كاملاً، مصطحباً معه إيحاء ونغماً فاعلين في بنية النص، وبهـذه الكيفيـة الـواردة في قصيـدة (الصفصافة)، يمكـن أن نعده لازمة موسيقيـة سرديـة، يعـود إليها الشاعـر، كلمـا أراد إثارة الانتبـاه إلى نقلة جديدة، من نقلات الإيقاع القصصي، والسيطرة على حالة التلقي، ووجدان المتلقي، فيلقي إليه السمع وهو شهيد.

3 - الحركة والتشخيص

وكما يتولد الإيقاع من انتظام حركة النغم خلال الزمان، فإن الحركة تتولد تعبـيراً عن الحريـة والانطلاق خلال المـكان، وتتآزر الحركـة والتشخيص لإكساب الصورة الشعرية درجة عالية من الحيوية، وهما في الوقت ذاته من دلائل تميزها، ومن قديم جمع بينهما عبدالقاهر الجرجاني (ت. 471هـ)،

www.jadidpdf.com

في لمحة متجاوزة لسكون الدرس البلاغي، يقول: (اعلم أن مما يزاد به التشبيه دقة وسحراً، أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات)، والاستعارة -تشخيصية أو تجسيدية- تكون مفيدة، والكلام ما زال للجرجاني، حين (ترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون).[1]

والحركة في (الصفصافة) بادية في العنوان ذاته، ومن اليسير تصور اهتزاز أغصانها المسترسلة، ورفيف أوراقها المتهدلة، أما في القصيدة فتتخذ الحركة ثلاثة مستويات:

المستوى الأول: الحركة الهادئة

2 - وتمشَّتْ في روحه خضرة الحقـ

ـل انطلاقاً ونضرة ورحابهْ

إن الروحاني السائد في البيت، على اتساع مداه، ورحابة عطائه، يتساوق مع حركة هادئة، متأنية، يأتي بها الفعل المضعف (تمشَّت)، ولأن تمشي الخصوبة والحياة، كان في فضاء الروح الإنسانية، فإن الذي تهادى هو موّال العتاب، ثم جاءت (انطلاقاً) لتبيين طبيعة الحركة المتحررة من القيود، ليس هذا فحسب، بل إن لون (الخضرة)، وقد استحال كائناً حيّاً يتمشّى، وينطلق، لا تخلو دلالته الذاتية من الإيحاءين الحركة والحيوية.

المستوى الثاني: الحركة المنتظمة

(1) . أسرار البلاغة، تصحيح الشيخ محمد عبده، والسيد محمد رشيد رضا. دار المنار، القاهرة، ط2، ص 157، ص 33.

www.jadidpdf.com

9 - قدماه على الطريق نشيدٌ

وقَّعتْ لحنَه خطى وثَّابه

22 - خطوات منغومة تتفانى

في تغاريد نايه المنسابه

والحركة هنا موقعة منغومة، يحكمها الانتظام، واستدعت معجماً حركياً واضحاً (قدماه، الطريق، خطى وثابة، خطوات، المنسابة)، فضلاً عن النشيد والتوقيع واللحن والتغاريد، وكلها أيضاً حركات موسيقية تتطلب انضباطاً في النغم والأداء، وتتحد مع الحركات المادية، لإنتاج تشخيص سردي، يتراجع أمامه التشخيص الاستعاري، وفي التشخيص السردي يتم (رسم الشخصية من خلال وصفها، وتسميتها وإطلاق الأحكام عليها، وتصويرها من الداخل (تصوير نفسي)، والخارج (تصوير فردي واجتماعي)).[1]

ويجنح وصف الشخصية -كما في البيتين السابقين- نحو الرومانتيكية، وربما انفتح على حب ناجي، في وصفه المشهور (واثق الخطوة، يمشي ملكاً)، أو اعتزاز الشابي، في بيته:

وأسير في دنيا المشاعر حالماً

غرداً، وتلك سعادة الشعراء [2]

(1) . د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 55.

- ويرى د. عز الدين إسماعيل أن التعاطف الوجداني مع الشخصية، يعود إلى التشخيص Characterization، و(يجب أن تكون الشخصية حية، فالقارئ يريد أن يراها وهي تتحرك، وأن يسمعها وهي تتكلم، يريد أن يتمكن من أن يراها رأي العين).

الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ت، ص 116.

(2) . من قصيدة عنوانها (نشيد الجبار أو هكذا غنى بروميثيوس)، أبو القاسم الشابي: الأعمال الكاملة، المجلد الأول. مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري دار المغرب العربي، ط1، ص 248.

www.jadidpdf.com

المستوى الثالث: الحركة الصاخبة

29 - وعيونٌ من هولها تتلظى
والردى حولهن يُزجي ركابه

30 - يطأُ القمحَ في السنابل
غضّاً يطعنُ الأفق إذ يهزُّ حرابه

31 - واللهيب اللهيب كان قطيعاً
من ذئابٍ وما أضلَّ ذئابه

32 - زاحفاً زاحفاً برقصٍ كئيبٍ
نحو صفصافة المنى الخلابه

33 - فأطار الحمام عن عشّه
الهش وأزجى إلى الغصون غرابه

ولأنها صاخبة، وعنيفة، ومتسعة، فإنها تشمل الحركتين المادية والنفسية، وتسهم في تكوين مشهد الختام التراجيدي إسهاماً مؤثراً، فكلمة (عيون) المنكرة، مجهولة الهوية ولم تنسب إلى أحد، لتضم عيون كل كائن، ولتفصح عن الفزع الداخلي، والموت (يزجي ركابه) إلى جميع الأمكنة، وهو تعبير، إلى جانب ما يحمله من شدة السوق والدفع، يمتح من رافدين: ديني، في قوله تعالى: (أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُزْجِي سَحَاباً...) (النور 43).

ورافد تراثي، حيث يتردد، مع بعض تغيير، تعبير (يزجي ركابه) في نصوص قديمة وحديثة[1]، وهذا التعبير من المسكوكات اللفظية التي ارتبطت بدلالات

(1) . منها ما ورد في بيت ابن نباته المصري (ت. 768هـ):

ولا والله لا أزجي ركاباً لغيرهما، ولا أنهي سؤالا

ديوان ابن نباته المصري، مطبعة التمدن بعابدين، ط1، 1905، ص 372.

www.jadidpdf.com

الحركة والتنقل والرحيل، وليس من الضرورة أن يكون التناص هنا متعمداً مع نص محـدد أو شاعر بعينه، فالحوار بين النصوص بلا حدود، ويأتي (نتيجة معطيـات مشتركة سـواء على مستوى التجربـة أو المحيط والسيـاق أو العقل الجمعي، أو الفاعلية التراثية والثقافية المكونة لفكر المبدعين وتوجهاتهم).[1]

ومما يستقطر من هذا التطواف، أن الحركة بمستوياتها الثلاثة (الهادئة، والمنتظمـة، والصاخبـة)، جـاءت انعكاسـاً لتطـور الحـدث الدرامـي في القصيـدة، وتجاوبـاً مـع تقلّـب الشخصية الرئيسـة في عدة أطـوار: نعمى الحب، وعصف ظنونه، وحميّا كبريائه، وفي كل الأطوار يسّاقط على القارئ منه ثمر شهي، وعزف جديد.

وما ورد في قصيدة شوقي (ت. 1932م). (في تكريم الشاعر عبدالحميد الرافعي):

غداً يزجي الركاب وراح حتى أظل دمشق، وانتظم البقاعا

المصـدر: شوقيتـان لم تنشرا في الديـوان: عبدالقادر رشيـد الناصري. الرسالة، عـدد 993 (14 يوليو 1952).

(1) ـ د. عبدالحميـد عطية عبدالحميد: مرجعية النص، قراءة في قصيدة (خطوات على الأعراف) للشاعر سعد مصلوح. حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الرسالة 301، الحولية 30، 2009، ص 43.

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

ملحق

القصيدة موضع الدراسة:

الصفصافة

1 - حـنَّ مـن رقـةٍ وأنَّ صـبابـهُ
وأذابَ الـعـذابَ في شـبَّـابَـهْ

2 - وتمشّتْ في روحـهِ خضـرةُ الحق
ـل انـطـلاقـاً ونـضـرةً ورحـابـه

3 - فـتـهادى المـوّالُ لحنًا خضيباً
لحـبـيـبٍ مـضـى أطـال عـتـابـه

4 - كان (حسّانُ) مثل صفصافة الحق
ـل رفـيـفـاً وروعـةً وصـلابـه

5 - وحـكـايـاتُـهـا تـروتْ رؤاه
في صـبـاه بـهـا غـذَتْ أتـرابـه

6 - عـايشتْ مولد الزمـان وذابـتْ
تحـت أقـدامـهـا الـقـرون مـهـابـه

7 - في الفضاء الرحيب قامت وهامتْ
في ثـرانـا عـروقـهـا الـغـلاّبـه

8 - كـان (حسـان) مثلها يعبد الحق
ـل ويـهـوى نـسـيـمـه وتـرابـه

9 - قـدمـاه عـلـى الـطـريـق نشـيد
وقَّـعـت لحـنـه خـطـى وثَّـابـه

www.jadidpdf.com

10 - صافياً كالغدير لم يعرف الزيـ
ـف قناعاً في بسمة كذابه

11 - ضحكات من الفؤاد عذابٌ
ودموعٌ يُضلُّ فيها عذابه

12 - وعلى مشرق الصباح دعاء
ملء رناته تُقىً وإنابه

13 - صامد للسماء دون حجاب
من أبٍ غضَّن الزمان إهابه

14 - أن يقيه الإله شرَّ عيون
حاسدات وأن يصون شبابه

15 - كان (حسان) مثل صفصافة الحقـ
ـل رفيفاً وروعة وصلابه

16 - آه يا كم رنا لها فتنزى
بين أحنائه حنين القرابه

17 - فهنا تحتها وذات أصيل
فتح القلب للمحبة بابه

18 - وتهادت لقلبه أغنيات
أسبل القلب فوقها أهدابه

19 - وسرت رعشة الحياة بأرض
ظللتها من الهجير سحابه

www.jadidpdf.com

20 - عـرف الحـب يومـها نظـرات
تـتـهـادى حـبـيـبـة هـيـابـه
21 - ترسـل الـطـرف نـحـوه لعناق
ثـم تـرخـي عـلـى الجـمـال نقابـه
22 - خـطـوات مـنـغـومـة تتفانى
في تـغـاريـد نـايـه المـنـسـابـه
23 - وعـيـونُ الصفصافة الأم راحتْ
تـشـهـدُ الملـتـقـى تـطـيـل ارتـقـابـه
24 - في سكون اللقاء سال هديل
كـفَّـن الـصـمـت لحـنـه وأذابـه
25 - يا ظلام المجهول غيبك قاس
أتـرى تـهـتـك الـظـنـون حـجـابـه
26 - يا ظلام المجهول أرعشْت قلباً
عـصـفـت حـولـه ريـاح الـكـآبـه
27 - فاكشفي منك يا غيوب قناعاً
زج في زحـمـة الـردى أعـصـابـه
28 - وإذا صـرخـة تـدوّم في الأفـ
ـق تداعت لها الربى في اصطخابه
29 - وعـيـون مـن هـولـها تتلظى
والـردى حـولـهـن يُـزجـي ركـابـه

www.jadidpdf.com

30 - يطأ القمح في السنابل غضّاً
يطعن الأفق إذ يهز حرابه
31 - واللهيب اللهيب كان قطيعاً
من ذئاب وما أضل ذئابه
32 - زاحفاً زاحفاً برقصٍ كئيبٍ
نحو صفصافة المنى الخلابه
33 - فأطار الحمام عن عشه الهش
وأزجى إلى الغصون غرابه
34 - في سكون الحِمام دوّمَ صوتٌ
هو حسّان قد عرفتُ خطابه
35 - إيه صفصافة المنى لا تُراعي
ثم أهوى فحطّمَ الشبّابه
36 - وإذا القبضة العنيدةُ فيها
منجلُ الموت فاغراً أنيابه
37 - وعيونُ الصفصافة الأم راحتْ
تشهدُ الملتقى تطيل ارتقابه

www.jadidpdf.com

خاتمة

تفضي الرحلة مع منازل النص الأدبي إلى غايتها، حين تقف على أهمية التجنيس باعتباره علامة تطور، ووجهاً من وجوه تميز النص، وفي الوقت ذاته تتسع الرحلة إلى مقاربة جماليات التلاقح بين الأنواع الأدبية، دون أن تتماع الحدود، وتختلط المفاهيم، ولعل أبرز ما أسفرت عنه الرحلة يتلخص في التالي:

- يتجدد الجدل حول قضية الشكل الأدبي، والحدود بين الأنواع والأجناس بين حين وآخر، وهي قضية تضرب بجذورها في عروق التاريخ، وتعبر عن دلالة حضارية، ومشترك إنساني ينزع نحو المفاضلة بين الشعر والنثر، والشواهد على ذلك عديدة من التراث النقدي القديم (جذور الجدل). وهي تتجلى أيضاً في الفترات التي تبرز فيها أنواع أدبية جديدة، كما في قضية المفاضلة بين الشعر والقصة في النقد الحديث (الجدل بين الأنواع)، والسجال الذي جرت وقائعه خلال النصف الأول من القرن العشرين.

- تناولت الدراسة الثورة على الشعر الخليلي، والجدل حول قصيدة التفعيلة، وسعى هذا المحور إلى الإمساك بعناصر التجاور بين الأشكال الأدبية من خلال الوقوف عند ظاهرة موسيقية معنوية، وهي تجاور الشكلين الشعريين الشكل الخليلي والشكل التفعيلي في إطار الديوان الواحد، وفي سياق القصيدة الواحدة، وتمهل بالتطبيق على نماذج من الشعر المعاصر.

- كما عالجت الجدل الدائر حول ما يسمى بقصيدة النثر، وذلك من خلال درس تطبيقي لنصوص حديثة، نموذجاً للظاهرة التي تشغل مساحة واسعة من المشهد الأدبي بمستويات مختلفة، وسعياً للتعرف على سمات هذا اللون من الكتابة، وكان الانتخاب أمراً حاكماً في هذه السبيل.

www.jadidpdf.com

- انتهت المعالجة إلى أن السرد مكون بارز من مكونات النصوص النثرية الجديدة، فهي نصوص سردية في الغالب، تقع في منطقة وسطى بين النثر الشعري والنثر القصصي، وربما يعود ذلك لأن الأديب المعاصر محاصر بفيضان من فنون السرد وطرائقه.

- إن الخيوط المشتركة بين النصوص الجديدة والشعر متصلة، كما أنها متصلة بين الشعر وبقية الفنون الأدبية، بل بينه وبين الفنون البصرية والسمعية، وإذا كان التراسل بين الفنون قائماً، فإن الفروق الفاصلة بينها قائمة كذلك.

- الشكل الأدبي اكتشاف وتطور عبر رحلة طويلة من الاضطراب والحركة والتجريب والانسجام.

- اتسعت القصيدة الخليلية لتوظيف تقنيات الدراما والسرد، سواء على مستوى الحكاية ومكوناتها، أو على مستوى الخطاب وعناصره، وانطلاقاً من هذه الفرضية، طرحت الدراسة سؤالاً هو: إلى أي مدى يمكن الاستفادة من إمكانات السرد في الشعر، دون أن يفقد الشعر خصوصيته النوعية، وجوهره الخلاق؟ وغاية السؤال لا تخفى، إذا كان السرد في الشعر مطلباً من مطالب التجديد، فإن التضحية بشعرية القصيدة على مذبح السرد مهلكة لكليهما.

- يأخذ السرد القصصي من الشعر ويعطيه، فإمكانات كل منهما مبذولة للآخر، وأحياناً تكون (الروح) الجامعة هي الروح الفارقة، فالقصة تتحرك في مدارات، والقصيدة تحلق في مدارات أخرى، ويجتمعان في القدرة على الحركة والتحليق، دون تعدٍ أو جور على سمت كل فن وخصائصه، فهما يتجاوران، تجاور الرفيقين على درب الأدب الوسيع.

www.jadidpdf.com

- كيف استطاع الشاعر المعاصر المزاوجة بين الشعرية والسردية الدرامية في القصيدة؟ إنه المسعى الذي تم تناوله من خلال محاور محددة:

1 - عنوان القصيدة.

2 - القص الشعري والمعادل الموضوعي.

3 - الشاعر والسارد والبطل.

4 - الزمن في القصيدة.

5 - عناصر الخطاب (اللغة الشعرية- التكرار والإيقاع- الحركة والتشخيص).

www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

- إبراهيم عوض (دكتور): فصول في النقد القصصي، القاهر 1985.

- أبو القاسم الشابي: الأعمال الكاملة، المجلد الأول. مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري - دار المغرب العربي، ط1.

- أحمد إبراهيم الهواري (دكتور): مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة 2008.

- أحمد إبراهيم الهواري (دكتور): نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، دار المعارف، ط.2، 1983.

- أحمد زكي أبو شادي: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت 2005.

- أحمد درويش (دكتور): متعة تذوق الشعر. دار غريب، القاهرة 1997.

- أحمد شوقي: ديوان شوقي، توثيق وتبويب وشرح وتعقيب د. أحمد الحوفي، نهضة مصر، القاهرة، 1980.

- أحمد بن عبدربه: كتاب العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين، إبراهيم الإبياري، عبدالسلام هارون. الهيئة العامة لقصور الثقافة 2004.

- أحمد عبدالمعطي حجازي: قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء. كتاب دبي الثقافية 18، نوفمبر 2008.

- أحمد علي باكثير: إخناتون ونفرتيتي. دار الكاتب العربي، القاهرة ط 2.

- أحمد كشك (دكتور): القافية تاج الإيقاع الشعري. صدر في القاهرة 1983.

- أرسطوطاليس: فن الشعر، ترجمة وشرح عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت 1973.

- أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي. الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة (11)، 1996.

- أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز. مطبعة المقتطف بمصر، 1929.

- الأصبهاني (أبو الفرج): الأغاني. دار إحياء التراث العربي، بيروت.

- الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2002.

- العوضي الوكيل: الشعر بين الجمود والتطور، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر - المكتبة الثقافية 114، 1964.

- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة. مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 3.

- إيهاب النجدي (دكتور): صورة الغرب في الشعر العربي الحديث. مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت 2008.

- بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، المجلد 1، دار العودة، بيروت 1997.

- ت. س. إليوت: الأرض اليباب الشاعر والقصيدة، د. عبدالواحد لؤلؤة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1995.

- ثائر زين الدين: خلف عربة الشعر. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2006.

- جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبدالجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997.

www.jadidpdf.com

- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2003.
- حافظ إبراهيم: ديوان حافظ إبراهيم، ضبطه وشرحه أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الإبياري، دار الجيل، بيروت د. ت.
- حسن توفيق: اتجاهات الشعر الحر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المكتبة الثقافية، العدد (242)، 1970.
- حسن توفيق: بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان 1997.
- حسن توفيق: عشقت اثنتين توشكا - تمنراست، دار الخليج للنشر والطباعة، قطر 1999.
- أبو حيان التوحيدي: كتاب الإمتاع والمؤانسة، الجزء الثاني، صححه وضبطه: أحمد أمين وأحمد الزين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1942.
- خليل الشيخ: السيرة والمتخيل، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005.
- خليل مطران: الأعمال الشعرية الكاملة، جمع وترتيب ومراجعة وتقديم د. أحمد درويش، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت 2010.
- داوود الإنطاكي: تزيين الأشواق بتفصيل أشواق العشّاق، دار حمد ومحيو، بيروت، ط1، 1972.
- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق د. محمد قرقزان، مطبعة الكاتب العربي بدمشق، ط 2، 1994.
- س. موريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة د. سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة ط 1، 1969.
- ستيفن سبندر: الحياة والشاعر، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2001.
- سميح القاسم: الأعمال الكاملة، المجلد 1، دار سعاد الصباح، القاهرة.
- سوزان برنار: قصيدة النثر، ترجمة د. زهير مجيد مغامس، مراجعة علي جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، ديسمبر 1996.
- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده 1969.
- شريف الشافعي: الجزء الأول من الأعمال الكاملة لإنسان آلي (البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية)، الطبعة الأولى، القاهرة، يوليو 2008، د. ن.
- صلاح فضل (دكتور): أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت 1995.
- ابن طباطبا: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، القاهرة 1952.
- عباس محمود العقاد: المجموعة الكاملة لمؤلفات عباس محمود العقاد، المجلد 23، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1982.
- عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، مكتبة نهضة مصر، 1995.
- عبدالحميد عطية عبدالحميد (دكتور): مرجعية النص، قراءة في قصيدة (خطوات على الأعراف) للشاعر سعد مصلوح، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الرسالة 301، الحولية 30، 2009.
- عبداللطيف عبدالحليم (أبو همام) (دكتور): حديث الشعر، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2004.
- عبداللطيف عبدالحليم (دكتور): دراسات نقدية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1994.
- عبداللطيف عبدالحليم (دكتور): حديث الشعر، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 2004.

www.jadidpdf.com

- عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تصحيح الشيخ محمد عبده، والسيد محمد رشيد رضا. دار المنار، القاهرة، ط2.
- عبدالله الطيب (دكتور): المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. مطبعة حكومة الكويت 1989 = 1409ه.
- عبدالله المهنا (دكتور) وآخرون: نازك الملائكة دراسات في الشعر والشاعرة، شركة الربيعان للنشر والتوزيع - الكويت 1985.
- عبدالوهاب المسيري (دكتور): الصهيونية والحضارة الغربية، كتاب الهلال (632)، أغسطس 2003.
- عز الدين إسماعيل (دكتور): الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ت.
- عز الدين المناصرة (دكتور): إشكاليات قصيدة النثر: نص مفتوح عابر الأنواع. المؤسسة العربية للدراسات، بيروت 2002.
- علي عشري زايد (دكتور): استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - طرابلس، ليبيا، ط 1، 1978.
- علي عشري زايد (دكتور): عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العروبة بالكويت 1981.
- غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1987.
- فاروق شوشة: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد 1. دار السعودية للنشر، جدة 1987.
- فاضل الأسود: السرد السينمائي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.
- فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، ترجمة د. عبدالكريم حسن، د. سميرة بن عمو. شراع للدراسات والنشر، ط1، 1996.
- فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر حلي. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- لطيف زيتوني (دكتور): معجم مصطلحات نقد الرواية. مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، بيروت، ط2، 2002.
- مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت ط 2 / 1984.
- محمد إبراهيم أبوسنة: آفاق وأعماق وأوراق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004.
- محمد أحمد العزب: تنويعات غنادرامية. القاهرة 2000.
- محمد العبد (دكتور): إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي. دار المعارف، ط1، 1988.
- محمد رجب النجار (دكتور): التراث القصصي في الأدب العربي. منشورات ذات السلاسل، الكويت 1995.
- محمد زكي العشماوي (دكتور): الأدب وقيم الحياة المعاصرة. مؤسسة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2009.
- محمد الصفراني: شعر غازي القصيبي دراسة فنية. ط1، د. ن 2006
- محمد غنيمي هلال (دكتور): دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر، د. ت.
- محمد غنيمي هلال (دكتور): النقد الأدبي الحديث. نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط 7، 2007.
- محمد فتوح أحمد (دكتور): الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر، 1977.
- محمد فكري الجزار (دكتور): العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998.
- محمد مفتاح (دكتور): تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص). المركز الثقافي العربي، الدار

www.jadidpdf.com

البيضاء – المغرب، ط4، 2005.

– محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس (دكتور): في الثقافة المصرية. دار الفكر الجديد، القاهرة 1955.

– محمود حسن إسماعيل: نهر الحقيقة. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1972.

– محمود الربيعي (دكتور): الشعر أيقونة كل العصور، من الكتاب التذكاري: فقيد اللغة العربية العالم الرائد الدكتور أحمد مختار عمر، ط (1) 2008، جامعة الكويت.

– محمود الربيعي (دكتور): قراءة الشعر. مكتبة الزهراء، القاهرة 1985.

– مختار أبو غالي (دكتور): المدينة في الشعر العربي المعاصر. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت عالم المعرفة (196) 1995.

– مرسل فالح العجمي (دكتور): السرديات مقدمة نظرية. حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية 24، جامعة الكويت، 2004.

– مصطفى سويف (دكتور): الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة. دار المعارف بمصر، ط 3، 1970.

– مصطفى عراقي (دكتور): تجدد موسيقى الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 2005.

– معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين. مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط 1، 1995.

– ميجان الرويلي (دكتور)، سعد البازعي (دكتور): دليل الناقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2002.

– ميدلتون موري وآخرون: اللغة الفنية، ترجمة د. محمد حسن عبدالله، دار المعارف، 1985.

– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت ط 1، 1962.

– نازك الملائكة: موسيقى الشعر، محاضرات، مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت 2003.

– ابن نباته المصري: ديوان ابن نباته المصري، مطبعة التمدن بعابدين، ط1، 1905.

– نزار قباني: الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت ط16، 2000.

الدوريات:

– أبولو، عدد نوفمبر 1932.

– الرسالة، العدد 28 (15 / 1 / 1934)، (25 / 7 / 1938)

العدد 635 (3/ 9/ 1945)

العدد 993(14/7 / 1952).

– العصور، العدد (17) يناير 1929.

– مجلة الأزهر، ج 2، السنة 34، يوليه 1962.

– الهلال، الأعداد: مايو 1943، يناير وفبراير 1944، نوفمبر 1945، أغسطس 1948، يولية 1949، ديسمبر 1965.

موقع دروب http://www.doroob.com

.E. M. Forster. Aspects of the novel. Penguin Books. 1990. P.67

.(Gurr. p.. TheAppreciation of Poetry.Oxford(1972

www.jadidpdf.com

تعريف بالمؤلف

الدكتور إيهاب محمد علي النجدي تاريخ الميلاد ومكانه: 1968/5/29. الدقهلية مصر دكتوراه في اللغة العربية (الدراسات الأدبية) بمرتبة الشرف الأولى (2006)، كلية دار العلوم جامعة القاهرة. الحياة العملية - عمل محاضراً بالمعهد العالي لإعداد المعلمين بالزاوية (ليبيا) من 1997 إلى 1999 - عمل مستشاراً ثقافياً بمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري (الكويت) من 2000 إلى 2003 - عمل محاضراً، ثم أستاذاً مساعداً بالجامعة العربية المفتوحة الكويت من 2003 إلى الآن. - عمل منسقاً لمقررات اللغة العربية بالجامعة العربية المفتوحة، من 2008 إلى الآن.

من إنتاجه العلمي

ديوان أمين نخلة، الأعمال الكاملة (تحقيق وتقديم) صدر في الكويت 2001. صورة الغرب في الشعر العربي الحديث. صدر عن مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري الكويت 2008 الديوان الغربي للشاعر العربي (بالاشتراك)، صدر عن مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت 2011 قراءات أدبية (بالاشتراك) - إصدار الجامعة العربية المفتوحة - 2014 الاعتراف مقاربة في المفهوم والحد والقيمة - مجلة الإنسانيات، جامعة الإسكندرية، أكتوبر 2010 أدب الاعتراف مقاربة في النشأة والتطور - مجلة كلية دار العلوم، عدد 60 يوليو 2011 سرد النفس، الجوهر والدافع والتأويل، عبدالرحمن شكري نموذجاً، عالم الفكر، الكويت يناير 2014 الهوية والتأويل السردي - مجلة دار العلوم - العدد 85 - 2015.

www.jadidpdf.com

المزيد من الكتب الحصرية
زوروا موقعنا
www.jadidpdf.com

www.jadidpdf.com

يسعى الكتاب إلى التحرر من السؤال القديم المتجدد: أي النصين الأدبيين أفضل.. النص الشعري أم النثري؟ وإنما يوجه النظر إلى دلالتين أهم وأعمق.. الأولى تتصل بالتميز والحدود الفاصلة بين الأشباه، أما الثانية فتتصل بالتجاور والتلاقح بين الأنواع والأشكال الأدبية وهي الحقيقة الأدبية الثابتة التي نلحظها على سبيل المثال بين الشعر والسرد، وبين فنون المذكرات والرسالة والتحقيق الصحفي من جانب والقصة من جانب آخر، والحوار بين القصيدة ونصوص النثر، كما منازل القمر تتجاور وتتلاقح ليولد بدر التمام.

مع التأكيد على أن المقصد من كلمة (النص) هنا، مغاير للمقصد الذي يتبناه تيار الحداثة، وما بعد الحداثة عند استخدام الكلمة ذاتها، حين يميلون إلى إسقاط فكرة التجنيس، وقيمة الأنواع، بدافع إسقاط كل سلطة مركزية ومنها بطبيعة الحال محور كتابنا (سلطة النوع).

لقد سعى هذا الكتاب إلى معالجة الجدل حول قضية الشكل الأدبي، والحدود بين الأنواع والأجناس، وحقها في الوجود والتجاور.

www.jadidpdf.com